Georg W. Friedrich Hegel

LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA

Mestas
ediciones

Direc. colección: José C. Garrote
Título original: *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1834
© Traducción: Hermenegildo Giner de los Ríos
© Introducción: Valeria Sanhueza
© Diseño cubierta: Felipe Torrijos
Ilustración cubierta: Kazimir Malevich,
"Pintura suprematista. Rectángulo y círculo", 1915
© De la colección: Proyectos Ánfora, S. L., 2003
© De esta edición: JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S. L.
Avenida de Guadalix, 103
28120 Algete (Madrid)
Tel. 91 622 12 94
Fax: 91 885 75 11
www.mestasediciones.com
E-mail: jamestas@arrakis.es

ISBN: 84-95994-41-0
Depósito legal: M. 32.667-2003
Impreso en España por: Melsa
Carretera de Fuenlabrada a Pinto, km. 21,8
28320 Pinto - Madrid
Printed in Spain - Impreso en España

PRÓLOGO

Georg Wilhelm Friedrich Hegel nace en Stuttgart en 1770, ciudad del reino de Wurtemberg. Estudia teología y filosofía en el importante seminario protestante de Tübingen, donde traba amistad con el filósofo Friedrich W. Joseph Schelling y con el poeta Friedrich Hölderlin. Entre los años 1796 a 1800 trabaja como preceptor en Francfort; pero es 1801 en Jena, por entonces centro intelectual de Alemania y ciudad muy cercana a la Weimar de Goethe, donde obtiene su primer trabajo como profesor universitario. En 1807 aparece la obra que lo sitúa entre los intelectuales más respetados de Alemania, *La fenomenología del espíritu*, a la que se sumará un año después *La ciencia de la lógica*. En 1816, período en que Napoleón derrota a los prusianos en Jena, trabaja como profesor en Heidelberg y publica la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. En 1818 asume la cátedra ocupada por Fichte en la Universidad de Berlín y publica en 1821 *La Filosofía del Derecho*. En esta ciudad su éxito se hace ya indiscutible y en ella permanecerá hasta su muerte, ocurrida en noviembre de 1831.

Vorlesungen über die Aesthetik, las *Lecciones sobre la estética*, corresponden a las conferencias berlinesas realizadas durante sus últimos años de cátedra, entre 1828 y 1829. Las *Lecciones* fueron publicadas después de la muerte de Hegel por su discípulo Heinrich Gustav Hotho en 1834. A partir de entonces, el intenso debate sobre la autenticidad de esta obra como patrimonio del filósofo gira en torno al carácter póstumo de la publicación. En ella se recopilan los apuntes que sus alumnos tomaron de sus explicaciones orales y las notas que Hegel dejó de sus lecciones. Pero más allá de las discusiones sobre la propiedad intelectual de esta obra, las *Lecciones sobre la estética* está considerada como una obra de gran belleza expositiva, en la que los planteamientos sobre las expresiones artísticas concretas del pasado y de su época, en particular, mues-

tran la penetrante capacidad apreciativa de Hegel. Éste fue, en efecto, un asiduo espectador de las distintas muestras de arte que se desarrollaron en Berlín durante sus años de cátedra: visitó exposiciones, conciertos y fue un asistente frecuente a todo tipo de acontecimientos artísticos. Los comentarios que realiza Hegel sobre la literatura alemana de su tiempo y sobre el arte universal, desde Goethe y Shakespeare hasta Homero, desde Rembrandt y la pintura holandesa hasta Rafael, constituyen, pues, un solvente ejercicio apreciativo del arte.

* * *

Cuando la denominación kantiana de *gusto* aún señalaba el sendero de las discusiones sobre el arte en Alemania, Hegel retoma el término *estética* —utilizado a mediados del siglo XVIII por el pensador alemán Alexander Baumgarten, a partir del vocablo griego *aísthesis*, "sensibilidad" o "sensación"—, para referirse a la consideración de lo bello. En esta rebeldía terminológica por parte de Hegel frente al dominante panorama marcado por Kant y su *Crítica del juicio* resuena una crítica más profunda, en la que se reprocha la declaración kantiana del imposible acceso del conocer humano a la *cosa en sí* o trasfondo de los fenómenos del mundo. Hegel critica esa infranqueable dicotomía confesada por Kant entre sujeto y objeto, entre la aparición del objeto para el sujeto y la posibilidad que éste tiene para acceder a la esencia de aquél; dicotomía que se traduce, también, en la diferencia insuperable entre pensar y sentir. A pesar de que Hegel reconoce cierta intención en el trabajo de Kant por superar esta diferencia, finalmente en el plano estético aparece la no consumación de la necesaria unidad entre universalidad y particularidad, entre racionalidad y sensibilidad.

A estos reparos hechos por Hegel a los desarrollos estéticos realizados en el contexto de su propia época, se suman sus críticas más generales, que alcanzan a la antigüedad griega y que recorren toda la historia del pensar estético hasta él. Así, las *Lecciones* definen dos grandes grupos planteados erráticamente frente al arte: la comprensión *empírica* (o histórica) y la *teórica*. En el primer grupo, denominado *empírico*, se abordan las obras de arte desde lo particular y lo existente, "como rodeándolas desde fuera", es decir, en una or-

denación histórica de los diversos trabajos artísticos que pretende resaltar puntos de vista generales sobre su producción, a partir de las particularidades que ellas muestran. En este grupo Hegel incluye la *Poética* de Aristóteles como un ejemplo de una aproximación, en la que se prescriben reglas desde la abstracción de las particularidades sin llegar a una universalidad real. Pero este acercamiento empírico a las obras de arte, provisto de un abundante caudal de conocimientos históricos y eruditos sobre las obras, atiende de modo exclusivo a un análisis directo de ellas, revelándose insuficiente. En las antípodas de esta valoración empírica se encuentra el segundo grupo, donde se observan los intentos autónomos de una estética *teórica*, que "desde sí misma" pretende proveer aspectos genéricos o universales, que resultan demasiado abstractos y descuidan la peculiaridad del arte y de sus obras concretas. Para Hegel, Platón y sus *formas* ejemplifica el aprecio desmedido por la universalidad vacía o despreocupada de toda particularidad, en el que el arte es más una "idea lógica de lo bello" que una expresión concreta y peculiar. Ambas apreciaciones, la *empírica* y la *teórica*, pecan así de una inclinación unilateral, acentuada en una u otra dirección.

Estas críticas forman, por tanto, el telón de fondo ante el cual se despliega la posición estética de Hegel. A continuación, para enfrentar estos escollos en el desarrollo estético, Hegel define como tarea primordial la fundación de una *ciencia estética* (también llamada por él "filosofía del arte bello") que albergue una comprensión filosófica sobre el arte y descarte las meras suposiciones, para así poder encaminarse hacia aquello que puede ser demostrado en su verdad, esto es, en su necesidad. Se trata de otorgar un fundamento a la consideración del arte bello, donde éste no sea visto como un simple «divagar en una salvaje fantasía sin fondo». De acuerdo con esta intención, todo tratamiento científico del arte para Hegel o, en general, toda cientificidad es "inseparable" y equivalente a la filosofía como actividad eminentemente veritativa.

* * *

Antes de acudir a los planteamientos estéticos que sintonizan con este talante científico, conviene repasar dos direcciones específicas hacia las que Hegel dirige concretamente sus ataques.

El primer destino de esta embestida crítica es la versión wolffiana del arte como excitante de la sensación. En efecto, para Hegel el arte no está destinado a producir sensaciones (finalidad que, afirmada por Wolff, llevó a su escuela a dar una gran importancia a la "investigación de las sensaciones"). La sensación o afección sentimental —como el temor, la compasión, la angustia o la preocupación— está encubierta por la subjetividad individual. Consecuentemente, no posee un contenido determinado ni es una variación de la cosa misma: es, según Hegel, «la región indeterminada y oscura del espíritu». En otras palabras, la afección subjetiva no da cuenta de la cosa que la afecta y, por ello, no se interesa por la obra, sino que se queda en la pura soledad del sentir. Hegel declara caduca la experiencia estética como "estado de ánimo", como reacción afectiva. Pero, además, con esta crítica a la finalidad del arte como excitante también inhabilita un reparo muy frecuente contra su filosofía del arte, que se basa en el supuesto destino sentimental del arte para cuestionar toda pretensión de cientificidad estética. En efecto, si la meta del arte es la de provocar meras sensaciones, entonces —rezan estos reproches— el arte es concebido tan sólo como disfrute, como ociosidad o mero artículo de "lujo" que acompaña la frivolidad de una complacencia superflua, en definitiva, como una actividad cuyo único fin se encuentra en la distracción, lejos de toda pretensión científica. Es posible —sentencia Hegel contra esta crítica— que el arte sea utilizado para estos fines: «(...) si sólo se le considera como una *diversión*, un *adorno* o un simple medio para gozar (...)», pero, añade, bajo estas modalidades, «(...) no es el arte independiente y libre, sino el arte esclavo».

En segundo lugar, la pretensión de cientificidad anunciada por Hegel critica toda subjetividad que se encierre en sí misma y en una supuesta intuición inmediata para la tarea de compresión del arte: todo acercamiento místico o inspirado para tratar lo bello es irrelevante. El arte debe adquirir un estatuto científico. Para Hegel, nada está más lejos del interés de una ciencia del arte que un arrebato inefable, que se adjudique los enunciados que considere convenientes y en el que, finalmente, el arte aparece como lo incomprensible para el pensar. En esta objeción, como en la que lo mueve contra las sensaciones como finalidad del arte, puede leerse el desacuerdo más general de Hegel ante el predominio unilateral de la subjetividad,

en tanto es esgrimida como medida privilegiada del mundo y del arte en particular. Ambas discrepancias permiten vislumbrar con más claridad los destinos que seguirá la decisión de emprender el camino de una ciencia estética para el autor.

* * *

El recorrido científico emprendido por las *Lecciones* significa, para Hegel, asumir la decisión de unir los dos "polos" que las criticadas visiones del arte, tanto como *empírica* como *teórica*, han mantenido separados. En otras palabras, el esfuerzo realizado por Hegel intenta unificar los extremos de la universalidad y de la particularidad. Esta unificación implica hablar con sentido de la particularidad concreta de la obra artística en consonancia con su universalidad o significación genérica. Pero tal unificación no puede ser una exclusiva valoración de la significación de la obra de arte como aquello que despunta desde el interior y que subordina totalmente a aquello que se presenta espontáneamente como su expresión a los sentidos. Esto sería situar el alma de la obra de arte más allá de su aparición inmediata, como pretende la aproximación teórica antes criticada. Tampoco puede consistir en un virtuosismo técnico de la obra, donde las exteriorizaciones se resalten tan sólo a sí mismas, disminuyendo lo interior sólo en favor de las particularidades. Para Hegel la unificación remite a un movimiento del *espíritu*, en el que tanto el alma de la obra como su exteriorización hablen un mismo idioma. En el arte se resuelve entonces aquella oposición que se produce entre la interioridad y la exterioridad. Por lo mismo Hegel sostiene que la obra de arte es un aparecer con sentido, aparición que se hace bella en la medida que la *idea* (o, podría decirse también, la verdad misma para la filosofía de Hegel) se realiza en forma sensible o exteriormente. Pero ¿cuál es el *"espíritu"* que entra en movimiento y qué significa que la *"idea"* se realice exteriormente? Estas preguntas nos dan la oportunidad de destacar los momentos filosóficos principales de la empresa estética de Hegel.

Al revisar el soporte filosófico que el filósofo asigna a su propuesta de comprensión estética, se vislumbra la vinculación del arte con la verdad. La verdad se despliega a través de un proceso cumplido por el *espíritu*. El *espíritu* se refiere a la conciencia que des-

cubre en sí misma su poder creador y que encuentra en cada objeto, en cada acontecimiento que se le enfrenta algo que habla de sí; es una conciencia lúcida, que ya no ve algo ajeno en todo aquello que, a primera vista, no es ella, sino que puede reconocer su propia actividad en eso aparentemente diferente o distante. Ahora bien, el *espíritu* se moviliza de acuerdo al pensar: sólo el pensar puede conquistar la verdad de esta identidad que es encubierta por las distancias entre el sujeto (o la conciencia) y el objeto (o lo otro de la conciencia). En cambio, los puros sentidos del hombre o la inteligencia (diferenciada por Hegel del "pensar") no pueden culminar el proceso del *espíritu*: ellos establecen diferencias que luego no pueden superar para establecer aquella identificación que sí realiza el pensar. Ahora bien, el pensar no puede pasar por encima de esas diferencias, sino que su papel es reconciliarlas, unir lo separado. En este sentido el proceso conduce a la verdad y se hace imprescindible. Dicho de otro modo, el proceso es el camino que recorre el *espíritu* desde las diferencias hacia la unidad.

En las *Lecciones* esta verdad que descubre el pensar debe ser mostrada por el arte. Es por eso que la obra de arte bella no es atendida por la ciencia estética, porque su atributo sea sólo la belleza, sino porque esta obra es producida por el *espíritu*, y en él puede reconocerse: «Pero no es esta realidad externa y material la que constituye la obra de arte; su carácter esencial es el ser creación del espíritu, entrar en su dominio, haber recibido su bautismo, en una palabra, representar sólo lo que se ha concebido y ejecutado bajo la inspiración y a la voz de mando del espíritu». La verdad es el fundamento del arte, y un arte que sea tal tiene que dar cuenta de la verdad. El arte es expresión material, es exteriorización sensible. Una obra concreta se percibe con los sentidos. Pero esa sensualidad debe hacer eco de esta verdad conquistada por el *espíritu*, debe lograr traslucir la verdad que el *espíritu* alcanza, que realiza a través del proceso ya descrito. La verdad debe dejarse ver a través de la obra de arte, que es lo interior adecuadamente exteriorizado, la conjunción armónica y equilibrada entre un contenido interior y su exteriorización. Hegel llama *idea* de la obra artística a aquel interior expresado por medio de la forma o exteriorización, a aquel contenido interior que queda manifiesto por la exteriorización sensible y que hace eco de la verdad. Cuando el cuerpo de un hombre apa-

rece esculpido y muestra la fuerza y el tono de la individualidad humana como lugar en que aparece lo divino, cuando esa escultura invoca a través de la roca y su forma este contenido o vinculación de lo humano con lo divino, entonces se revela la *idea*, pues ella es el nivel en que se encuentra la verdad, es la verdad misma en su proceso.

* * *

A la luz de estos alcances básicos aparece otra cuestión. La declarada reprobación hegeliana de la visión de la naturaleza como expresión eminentemente superior al arte y a la que éste debería, en todo caso, tratar de imitar. Ya, desde el comienzo de la obra, Hegel señala la exclusión de lo "bello natural" del ámbito al cual se aplica su filosofía del arte. En efecto, para Hegel lo bello natural no es lo bello artístico. La naturaleza no debe ser un punto de referencia o funcionar como modelo, de modo que los frutos de la imaginación aparezcan como inferiores a ella. En este exilio de la naturaleza del mundo del arte bello el autor de la *Fenomenología del espíritu* reconoce las reservas hacia la acción inconsciente de ella y su incompatibilidad con el movimiento consciente del *espíritu*, subrayando así su predilección por el pensar: «El principio originario del arte es aquél en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí, es decir, que no sólo existe, sino que existe para sí. Ser *en sí* y *para sí*, tener capacidad de reflexión, tomarse como objeto del propio pensamiento y de este modo desarrollarse como actividad reflexiva es lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace un espíritu». Las cosas de la naturaleza son indiferentes, no son conscientes de sí, no son libres. Lo bello artístico, en cambio, es para el *espíritu* y como partícipe de él. Sólo en la libertad del propio reconocimiento el arte bello es verdaderamente arte. Esto lleva a Hegel a decir que, incluso, «(...) una mala fantasía, como las que pasan por el cerebro humano, es muy superior a cualquier producto natural, porque en ella se encuentran el espíritu y la libertad».

En esta apreciación de la naturaleza por parte de Hegel, se expresa en cierto modo, una reticencia hacia la visión romántica del arte; pues, para ella, la naturaleza aparecía como aquel halo mis

terioso que envolvía al artista y al que éste debía entregarse de modo intuitivo. En este sentido, Hegel introduce un límite a la naturaleza —que el romántico veía como ilimitada e inabarcable—, que circunscribe su carácter misterioso y permite un acercamiento racional a ella. La apuesta hegeliana reduce el enigma de la naturaleza a su específico carácter irracional. El artista ejemplar es, por tanto, aquél que hace uso de la reflexión (además de sus dotes y talentos) para mostrar la verdad del *espíritu*: no preserva el misterio, lo desvela.

La consideración de la libertad como reconocimiento de la propia obra y las objeciones frente a la naturaleza conducen a Hegel a manifestar su rechazo frente a la imitación de la naturaleza por parte del arte. La imitación de la naturaleza es una pretensión superflua, ya que aquello que se pretende reproducir ya se encuentra presente, no es algo que haya que traer a la existencia. Por otra parte, cualquier intento de copiar el original será siempre defectuoso y no podrá alcanzar la perfección del modelo. Consecuente con este planteamiento, Hegel pregunta por el estado en que quedan ciertas artes, si llegan a ser subyugadas por la imitación, ¿cómo podría la poesía, por ejemplo, realizar una copia de un objeto natural? ¿A través de descripciones? Además, Hegel impugna la opinión de quienes argumentan en favor de la imitación, amparándose en el supuesto placer que el hombre encuentra en producir semejanzas. Contra ellos, declara que para el hombre es mucho más placentero producir algo por sí mismo.

En estas constataciones sobre la pasividad de la imitación resuena la impronta moderna de la acción. Las *Lecciones* se oponen a la intención imitativa y apuestan por la intención productiva. Desde la perspectiva que Hegel propone, no es lo bello a secas, sino lo bello artístico en la medida que ha sido producido por el *espíritu* y, por lo tanto, se puede él reconocer en sus propias obras: el hombre somete a la naturaleza, y en este sometimiento se quiere reconocer en lo externo libremente. El arte es para el hombre, es lo realizado por él para este reconocimiento:

> «El cirio, que florece una sola noche, se marchita sin ser admirado en las soledades de los bosques del sur (...) En cambio, la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus».

Ahora bien, Hegel, en sus *Lecciones*, no se propone realizar una historia del arte. Su intención es abordar la temática de la belleza artística desde una visión científica. Pero tal edificación científica del arte se propone, asimismo, el estudio de las formas históricas del arte. Estas formas históricas son las determinaciones especiales que adquiere la *idea*, es decir, son las formas peculiares que se originan en los diferentes modos de captar la *idea* como contenido con su configuración o materialización expresiva. El arte tiene una forma de desarrollo, según la calidad de adecuación de la *idea* con lo sensible. El estudio de este desarrollo corresponde a lo que Hegel llama la "doctrina de las formas del arte". En las *Lecciones* aparece una división en tres grupos o formas de arte, que corresponden a tres diversas épocas históricas de su desarrollo: la forma *simbólica*, la forma *clásica* y la forma *romántica*.

La forma simbólica es definida por Hegel como un primer estadio en que la *idea* busca su determinación, su corporeidad adecuada, pero en que el contenido y la forma no alcanzan a encontrar un equilibrio. Por eso Hegel habla de que «es más un *mero buscar*» que unas formas expresivas en sí. La ubicación histórica de esta forma se encuentra en Oriente, en el mundo egipcio, hebreo e indio, y su primer panteísmo artístico. Allí esta forma del arte alcanza su desarrollo como símbolo, es decir, actúa sugiriendo un significado que no es revelado directamente, con el cual posee tan sólo una afinidad. El arte egipcio es el paradigma de este simbolismo: es el misterio y el enigma del jeroglífico que invita a su desciframiento. Pero ésta no es aún una expresión adecuada del contenido, sino que permanece demasiado abstracta; padece, por así decirlo, un exceso de contenido y una falta de forma, donde el interior sobrepasa a la exteriorización sensible. Pero este padecimiento es parte de una debilidad mayor: se trata de la *idea* que esta época posee sobre lo divino, que no es más que la de un poder aún demasiado abstracto y distante con respecto al hombre. La forma clásica del arte, por su parte, señala a Grecia como su manifestación histórica e indica un momento de progreso en la adecuación entre el contenido y la forma. En efecto, esta forma ha privilegiado el cuerpo humano como imagen artística, y en él se ha visto al *espíritu* en su aparecer sensible: el arte griego ha "humanizado" al arte, ha encarnado el *espíritu* en la imagen del hombre. Hegel destaca que en

el arte de la antigüedad griega se expresa un equilibrio superior, respecto a la anterior forma simbólica, entre contenido y exteriorización, donde las formas expresivas son menos abstractas. Pero, en tanto la expresión favorita del arte clásico es la representación de la figura humana, éste aún se encuentra preso en una *idea* que no alcanza la cima de lo espiritual; en otras palabras, peca de un exceso de humanidad. Por último, en la forma del arte romántico (que no debe, sin embargo, confundirse expresamente con el romanticismo como tendencia artística) coincide con la concepción cristiana de Dios como *espíritu*, esto es, en que aquello que se revela es una relación interior con lo divino: el Dios cristiano habita en la interioridad del hombre, vinculado a esta interioridad. El arte romántico, instalado en la época cristiana y moderna, hace suya la interioridad consciente de sí misma, y con ello supera la forma histórica anterior, en que la *idea* era exteriorizada en un exceso de forma expresiva. Este tercer estadio de desarrollo artístico trabaja para la interioridad, y por ello las formas que emplea han de ser adecuadas a este interior espiritualizado: «Si la *idea* debe ser *concreta*, la forma debe serlo también: su unión lo exige así. Por esto están formadas la una para a otra, como el cuerpo y el alma en el organismo humano. De donde resulta que la forma es esencial a la Idea, tal forma determinada a tal idea y en su unión nada hay de accidental. La Idea concreta encierra en sí misma el momento de su *determinación* y de su *manifestación* exterior»; los modos favoritos de expresión del arte romántico son más reflexivos y menos materiales, es un arte más "espiritualizado", lo que se puede observar, igualmente, en el tratamiento que hace Hegel de las artes particulares.

• • •

En las *Lecciones* Hegel habla de "filosofía de las bellas artes" para referirse a la tarea que emprende la ciencia estética como estudio de las artes particulares. Arquitectura, escultura, pintura, música y poesía son las distintas artes bellas que aparecen para esta función de la ciencia. La arquitectura, que trabaja sobre la naturaleza inorgánica, es la pura "exterioridad inmediata", eso sí, depurada de su desorden. La escultura, por su parte, configura una corporalidad que

resalta la individualidad absuelta de la pura exterioridad; allí el espíritu se expresa en forma corporal y sólo allí encuentra su adecuada manifestación. Cercana a la escultura permanece aún la pintura; en ella se ha difuminado el espacio sensible, pero mantiene una relación con lo visual en la superficie a través del color y los contrastes de luz y oscuridad. La música se ha depurado del material sensible utilizados en las expresiones anteriores. Conserva, eso sí, la materialidad que de manera espacial ha sido borrada a través del tono, el que se presenta como lo audible. En este sentido, la música es una transición entre la pintura y la poesía como expresiones artísticas desligadas de la materia. En las *Lecciones* la poesía aparece como la expresión de más desarrollo. En ella el *espíritu* alcanza su mayor libertad con respecto a la exterioridad: en el arte poético hay sólo un tiempo interior. Esta depuración de los medios sensibles manifiesta la proximidad de la poesía con la "prosa del pensamiento" que abunda en la filosofía, pues esta depuración habla el idioma de la reflexión aplicada a la expresión artística. La poesía, según Hegel, requiere de la reflexión y de la madurez como ninguna otra de las artes particulares: la obra poética ha de ser madurada. No hay que ir muy lejos para entender que Hegel asocia cada una de estas artes particulares a los tres estadios de desarrollo de la forma artística, además, ésta es la declaración que realiza el propio autor. La arquitectura corresponde al primer estadio de la forma simbólica, así como la escultura a la clásica y las tres últimas, pintura, música y poesía, al estadio romántico; el progreso en la espiritualización de las artes particulares, esto es, el despojo de lo material o sensible en su modo de expresión, acompaña al progreso de cada forma histórica del arte.

Por último, el arte se encuentra cercano a la religión y a la filosofía. El arte participa junto a ellas de su orientación hacia la verdad, compartiendo «(...) los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales de espíritu». Pero, de acuerdo al carácter esencialmente pensante del *espíritu*, el arte, como expresión sensible o exteriorización dada a la sensibilidad, se encuentra aún en un primer estadio de desarrollo; ya que, si se atiende al *espíritu* en su pleno despliegue, es el pensamiento el que aparece como «la naturaleza más íntima y esencial del espíritu». El arte revela tan sólo un nivel inicial, en el que no se encuentra del todo ausente la

exterioridad, el siguiente nivel de desarrollo será el de la religión y la filosofía, como pleno despliegue del *espíritu*. ¿Se puede hablar entonces de la muerte del arte en este despliegue superior que alcanza el *espíritu?* La respuesta de la filosofía de Hegel es que no. La familiaridad del arte con el pensamiento se encuentra en el terreno común del *espíritu*, y, aunque el pensar es la esencia de éste, su carácter de -conciencia intelectual de sí mismo y de sus productos- le pertenece también al arte. Además, los movimientos en que el propio *espíritu* se despliega y reconoce a sí mismo están llamados a una superación que conserva sus momentos: el espíritu es lo general que se conserva en sus momentos particulares. Como se ha visto, el divorcio entre filosofía y arte es imposible en Hegel. Toda apreciación estética que aspire a un fundamento debe pasar por la antesala que la filosofía descubre, la que como movimiento llevado a cabo por el *espíritu* ha logrado reconocer.

Pero esto último no significa que el arte sea el siervo de la filosofía, sino que, fiel al planteamiento hegeliano, es parte de un desarrollo que culmina en ella. El arte también es parte del movimiento de espiritualización dominado por el pensar, y por ello progresa junto a él, en el elemento reflexivo, con sus diversas épocas históricas y artes particulares. El arte se hace mejor en la medida en que se acerca al elemento esencialmente pensante del *espíritu*, elemento que Hegel interpretó como el sello fecundo de su propio tiempo y ambiente filosófico. No en vano para las *Lecciones* la forma romántica del arte, la más elevada de todas, está marcada por el predominio del panorama artístico europeo, y ha sido alcanzada por la superación de las formas infantiles y juveniles del arte simbólico y clásico. Hegel repite así, una vez más, el itinerario que sigue su visión del crecimiento y de la madurez de la humanidad: el espíritu universal del mundo es el sol que sale en Oriente para ponerse en Occidente.

VALERIA SANHUEZA

LECCIONES
SOBRE LA ESTÉTICA

INTRODUCCIÓN

I. Definición de la *Estética* y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte

La Estética tiene por objeto el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, sobre todo, lo bello en el arte. Para emplear la expresión que más conviene a esta ciencia, es la filosofía del arte y de las bellas artes.

Pero esta definición, que excluye de la ciencia de lo bello la belleza natural, ¿no es arbitraria?

Dejará de parecerlo, si se observa que la belleza que resulta del arte es superior a la natural, porque ha nacido del espíritu, que la ha engendrado dos veces. Hay más: si es cierto que el espíritu es el ser verdadero que en sí lo comprende todo, preciso es decir que lo bello no es verdaderamente tal, sino cuando participa del espíritu y es creado por él. En este sentido, la belleza natural no aparece sino como un reflejo de la belleza del espíritu, como una belleza imperfecta, que, por su esencia, está comprendida en la del espíritu. Por otra parte, a nadie se le ha ocurrido nunca pensar en el desarrollo de la consideración de lo bello en las cosas naturales, hacer de ello una ciencia, y presentar una exposición sistemática de este género de belleza.

Nos sentimos en un terreno poco firme, en un campo vago e indeterminado. Nos falta un criterio; y una clasificación semejante carecería para nosotros de interés. Por lo demás, la relación entre la belleza natural y la artística forma parte de la ciencia misma, y en ella encontrará su puesto.

Apenas salidos de esta primera dificultad, encontramos otras nuevas.

¿Es digno el arte de ser tratado *científicamente?* Sin duda embellece nuestra existencia y anima nuestros ocios, pero parece extraño al fin serio de la vida. ¿Es otra cosa que un recreo del espíritu? Comparado con las necesidades esenciales de nuestra naturaleza, ¿no puede considerársele como un lujo que tiene por resultado debilitar los corazones por el culto asiduo de la belleza, y perjudicar de este modo los verdaderos intereses de la vida activa?

En este aspecto, nos hemos creído muchas veces obligados a tomar la defensa del arte y mostrar que, considerado desde el punto de vista práctico y moral, este lujo del espíritu ofrece más ventajas que inconvenientes.

Hasta se le ha asignado un fin serio y moral. Se ha hecho de él una especie de mediador entre la razón y la sensibilidad, entre las inclinaciones y el deber, con la misión de conciliar elementos que luchan en el alma humana.

Pero puede afirmarse, ante todo, que la razón y el deber no tienen que ganar en esta tentativa de conciliación, porque, esencialmente simples por naturaleza, e incapaces de prestarse a combinación alguna, no pueden avenirse a esta transacción, y reclaman en todas partes la misma pureza que en sí contienen.

Asimismo el arte tampoco es digno de ser objeto de la ciencia, porque por ambos lados está siempre sometido. Pasatiempo frívolo o instrumento afecto a un fin más noble, no por eso es menos esclavo. En vez de tener fin propio, es sólo un medio.

Además, si se considera este medio en su forma, admitiendo que tenga un fin serio, se presenta también bajo un aspecto desfavorable, porque obra por la ilusión: lo bello, en efecto, no tiene vida sino en la apariencia sencilla; pero un fin que es

la verdad no debe ser logrado mediante la mentira. El medio debe ser digno del fin. La verdad, y no la apariencia y la ilusión, debe manifestar la verdad misma.

En todos estos aspectos podemos, por tanto, creer que las bellas artes no merecen ser objeto de la ciencia.

Puede imaginarse también que el arte proporciona, a lo sumo, materia para *reflexiones filosóficas*, pero que es incapaz, por su naturaleza misma, de someterse a los procedimientos rigurosos de la ciencia. En efecto, se dice que es a la imaginación y a la sensibilidad, y no a la razón a quien se dirige. Lo que nos agrada en el arte es precisamente el carácter de libertad que manifiesta en sus creaciones. Nos gusta sacudir un momento el yugo de las leyes y de las reglas, abandonar el dominio tenebroso de las ideas abstractas para habitar una región más serena en que todo es libre, animado, lleno de vida. La imaginación que crea todos estos objetos es más libre y rica que la naturaleza misma, puesto que no sólo dispone de todas sus formas, sino que se muestra inagotable en las producciones que le son propias. Parece, por tanto, que la ciencia deba esforzarse en vano al querer perseguir con sus análisis y abrazar en sus fórmulas esta multitud infinita de representaciones tan diversas.

Además, la abstracción es la forma necesaria de la ciencia. Por tanto, si el arte anima y vivifica las ideas, la ciencia les quita vida y vuelve a sumergirlas en las tinieblas de la abstracción.

Finalmente, la ciencia sólo se ocupa de lo necesario. Ahora bien, al dejar aparte la belleza natural, abandona lo necesario; porque el mundo de la naturaleza es el mundo de la regularidad y de la necesidad; el del espíritu, por el contrario, y sobre todo el de la imaginación, es el dominio de lo arbitrario y de lo irregular. El arte no entra, por tanto, en la ciencia y sus principios.

Antes de ir más lejos, importa responder a las siguientes objeciones y tratar de disipar los prejuicios en que se fundan.

1° ¿Es digno el *arte* de que la ciencia se ocupe de él? Indudablemente, si sólo se le considera como una diversión, un ador-

no o un simple medio para gozar, no es el arte independiente y libre, sino el arte esclavo. Pero lo que nos proponemos estudiar es el arte libre en su fin y en sus medios. Ser utilizado para otro fin que el propio es lo que tiene de común con la ciencia. También la ciencia está llamada a servir otros intereses que los suyos; pero no es tal ciencia, sino cuando, libre de toda preocupación extraña, se eleva hacia la verdad, único objeto real suyo y que puede satisfacerla plenamente.

Lo mismo ocurre al arte; de este modo libre e independiente, es verdaderamente arte, y sólo entonces resuelve el problema de su alto destino, el de saber si ha de ser colocado al lado de la religión y de la filosofía como un modo particular, propio de revelar Dios a la conciencia, para expresar los intereses más hondos de la naturaleza humana y las verdades más comprensivas del espíritu. En las obras de arte los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más fecundas intuiciones. Muchas veces las bellas artes son la llave única que nos permite penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión.

En cuanto a titular indigno al arte, porque consigue su influjo mediante *la apariencia y la ilusión*, sería justo, si pudiera considerarse la apariencia como algo que no debe existir. Pero la apariencia es necesaria al fondo que manifiesta, y tan esencial como él. La verdad no existiría, si no lo pareciera, o más bien, no lo pareciera a sí misma tanto como al espíritu en general. Desde luego, la censura no debe dirigirse a la apariencia o las manifestaciones, sino a la forma de representación empleada por el arte. Pero, si se califica de ilusión esta apariencia, podrá decirse otro tanto de los fenómenos de la naturaleza y de los actos de la vida humana, que se consideran, sin embargo, constitutivos de la verdadera realidad; porque, más allá de todos los objetos percibidos inmediatamente por los sentidos y la conciencia, ha de buscarse la verdadera realidad, la sustancia y la esencia de todas las cosas de la naturaleza y del espíritu, el principio que se manifiesta en el tiempo y en el espacio, mediante todas estas existencias reales, pero que conserva en sí su existencia absoluta. Ahora bien, la acción y el desarrollo

de esta fuerza universal es precisamente objeto de las representaciones del arte. Sin duda aparece también en el mundo real, pero confundida con el caos de los intereses particulares y de las circunstancias pasajeras, mezclada con lo arbitrario de las pasiones y las resoluciones individuales. El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así, muy lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia.

Las representaciones del arte ofrecen, asimismo, la ventaja sobre los fenómenos del mundo real y sobre los hechos particulares de la historia de que son más expresivas y transparentes. El espíritu penetra más difícilmente a través de la dura corteza de la naturaleza y de la vida común, que a través de las obras del arte.

Si asignamos al arte lugar tan elevado, no hemos de olvidar, sin embargo, que ni por su contenido ni por su forma es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela al espíritu. Por lo mismo que está obligado a revestir sus concepciones de una forma sensible, su esfera es limitada: no puede alcanzar más que un grado de la verdad. Sin duda, la verdad misma está destinada a desarrollarse en una forma sensible, y en ella revelarse de un modo adecuado a su naturaleza; proporcionando así al arte su tipo más puro, y de ello es ejemplo la representación de las divinidades griegas. Pero hay un modo más profundo de comprender la verdad: aquél en que ya no se une a lo sensible, y le es tan superior, que la realidad no puede contenerla ni expresarla. Así la ha concebido el Cristianismo y así, sobre todo, el espíritu moderno ha llegado más allá del punto preciso en que el arte constituye la forma más alta de representar lo absoluto. En nuestros tiempos el pensamiento ha superado a las bellas artes. En nuestros juicios y nuestros actos nos dejamos guiar por principios abstractos y reglas generales. El artista mismo no puede librarse de este influjo que

domina sus inspiraciones, ni abstraerse del mundo en que vive y hacerse un retiro que le permita resucitar el arte en su sencillez primitiva.

En tales circunstancias, el arte con su elevado destino es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Lo consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo en las obras de arte ha llegado a ser para nosotros materia de crítica u objeto de observación. La *ciencia del arte*, en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente las inteligencias. Hoy parece invitar a la filosofía a ocuparse de él no para que le reduzca a su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza.

2° Para saber si somos capaces de responder a este llamamiento, debemos examinar la opinión que admite que el arte puede prestarse a *reflexiones filosóficas*, pero no ser objeto de una ciencia regular y de una teoría sistemática. En este punto encontramos el prejuicio que niega carácter científico a las investigaciones de la filosofía. Nos contentaremos con hacer observar que *filosofía* y *ciencia* son dos términos inseparables, porque es propio del pensamiento filosófico no considerar las cosas de un modo externo y superficial, sino en sus caracteres esenciales y necesarios.

3° Lo que concierne a la objeción de que las bellas artes no entran en la ciencia, porque son *creaciones libres de la imaginación* y no se dirigen más que al *sentimiento*, parece más serio, porque no cabe negar que la belleza en el arte se muestra bajo una forma precisamente opuesta al pensamiento reflexivo: forma que éste está obligado a destruir cuando quiere someterla a sus análisis. Se incluye aquí la opinión que pretende que el pensamiento científico, al trabajar sobre las obras de la naturaleza y el espíritu, las desfigura y priva de realidad y vida.

Esta cuestión es demasiado grave para que aquí la tratemos a fondo. Se concederá al menos que el espíritu tiene la facultad de considerarse a sí mismo, de tomarse él mismo también por objeto de estudio y todo lo que surge de su propia actividad, porque pensar constituye la esencia del espíritu. Ahora bien, el arte y sus obras, como creación del espíritu, son a su vez de naturaleza espiritual. En este aspecto, el arte está bastante más cerca del espíritu que la naturaleza. Al estudiar las obras artísticas, el espíritu tiene que habérselas consigo mismo, con lo que de él procede, con lo que es suyo. Así, las producciones artísticas en que se manifiesta el pensamiento, son del dominio del espíritu, que, al someterlas a un examen reflexivo, satisface una necesidad esencial de su esencia. Así se las apropia por segunda vez, y por tal razón le pertenecen verdaderamente. Lejos de ser la forma superior del pensamiento, el arte encuentra su verdadera confirmación en la ciencia.

4º Aún menos debe pretenderse que el arte rehúse ser considerado de un modo filosófico, porque no dependa más que del *capricho* y no se someta a ninguna *ley*. Si es verdad que su objeto es revelar a la conciencia humana los intereses superiores del espíritu, claro está que el fondo o el contenido de sus representaciones no está entregado a los caprichos de una imaginación rara y desordenada. Está rigurosamente determinado por las ideas que interesan a nuestra inteligencia y por las leyes de su desarrollo, cualquiera que sea, por otra parte, la inagotable variedad de las formas en que ellas se producen. Pero estas formas mismas no son arbitrarias, porque no todas sirven para expresar una idea cualquiera. La forma está determinada por el fondo, con el cual debe convenir.

De este modo es posible orientarse de un modo científico en medio de esta multitud, en apariencia infinita, de producciones diversas.

no o un simple medio para gozar, no es el arte independiente y libre, sino el arte esclavo. Pero lo que nos proponemos estudiar es el arte libre en su fin y en sus medios. Ser utilizado para otro fin que el propio es lo que tiene de común con la ciencia. También la ciencia está llamada a servir otros intereses que los suyos; pero no es tal ciencia, sino cuando, libre de toda preocupación extraña, se eleva hacia la verdad, único objeto real suyo y que puede satisfacerla plenamente.

Lo mismo ocurre al arte; de este modo libre e independiente, es verdaderamente arte, y sólo entonces resuelve el problema de su alto destino, el de saber si ha de ser colocado al lado de la religión y de la filosofía como un modo particular, propio de revelar Dios a la conciencia, para expresar los intereses más hondos de la naturaleza humana y las verdades más comprensivas del espíritu. En las obras de arte los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más fecundas intuiciones. Muchas veces las bellas artes son la llave única que nos permite penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión.

En cuanto a titular indigno al arte, porque consigue su influjo mediante *la apariencia y la ilusión*, sería justo, si pudiera considerarse la apariencia como algo que no debe existir. Pero la apariencia es necesaria al fondo que manifiesta, y tan esencial como él. La verdad no existiría, si no lo pareciera, o más bien, no lo pareciera a sí misma tanto como al espíritu en general. Desde luego, la censura no debe dirigirse a la apariencia o las manifestaciones, sino a la forma de representación empleada por el arte. Pero, si se califica de ilusión esta apariencia, podrá decirse otro tanto de los fenómenos de la naturaleza y de los actos de la vida humana, que se consideran, sin embargo, constitutivos de la verdadera realidad; porque, más allá de todos los objetos percibidos inmediatamente por los sentidos y la conciencia, ha de buscarse la verdadera realidad, la sustancia y la esencia de todas las cosas de la naturaleza y del espíritu, el principio que se manifiesta en el tiempo y en el espacio; mediante todas estas existencias reales, pero que conserva en sí su existencia absoluta. Ahora bien, la acción y el desarrollo

de esta fuerza universal es precisamente objeto de las representaciones del arte. Sin duda aparece también en el mundo real, pero confundida con el caos de los intereses particulares y de las circunstancias pasajeras, mezclada con lo arbitrario de las pasiones y las resoluciones individuales. El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así, muy lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia.

Las representaciones del arte ofrecen, asimismo, la ventaja sobre los fenómenos del mundo real y sobre los hechos particulares de la historia de que son más expresivas y transparentes. El espíritu penetra más difícilmente a través de la dura corteza de la naturaleza y de la vida común, que a través de las obras del arte.

Si asignamos al arte lugar tan elevado, no hemos de olvidar, sin embargo, que ni por su contenido ni por su forma es la manifestación más alta, la expresión última y absoluta en que la verdad se revela al espíritu. Por lo mismo que está obligado a revestir sus concepciones de una forma sensible, su esfera es limitada: no puede alcanzar más que un grado de la verdad. Sin duda, la verdad misma está destinada a desarrollarse en una forma sensible, y en ella revelarse de un modo adecuado a su naturaleza; proporcionando así al arte su tipo más puro, y de ello es ejemplo la representación de las divinidades griegas. Pero hay un modo más profundo de comprender la verdad: aquél en que ya no se une a lo sensible, y le es tan superior, que la realidad no puede contenerla ni expresarla. Así la ha concebido el Cristianismo y así, sobre todo, el espíritu moderno ha llegado más allá del punto preciso en que el arte constituye la forma más alta de representar lo absoluto. En nuestros tiempos el pensamiento ha superado a las bellas artes. En nuestros juicios y nuestros actos nos dejamos guiar por principios abstractos y reglas generales. El artista mismo no puede librarse de este influjo que

domina sus inspiraciones, ni abstraerse del mundo en que vive y hacerse un retiro que le permita resucitar el arte en su sencillez primitiva.

En tales circunstancias, el arte con su elevado destino es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Lo consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo en las obras de arte ha llegado a ser para nosotros materia de crítica u objeto de observación. La *ciencia del arte*, en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente las inteligencias. Hoy parece invitar a la filosofía a ocuparse de él no para que le reduzca a su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza.

2° Para saber si somos capaces de responder a este llamamiento, debemos examinar la opinión que admite que el arte puede prestarse a *reflexiones filosóficas*, pero no ser objeto de una ciencia regular y de una teoría sistemática. En este punto encontramos el prejuicio que niega carácter científico a las investigaciones de la filosofía. Nos contentaremos con hacer observar que *filosofía* y *ciencia* son dos términos inseparables, porque es propio del pensamiento filosófico no considerar las cosas de un modo externo y superficial, sino en sus caracteres esenciales y necesarios.

3° Lo que concierne a la objeción de que las bellas artes no entran en la ciencia, porque son *creaciones libres de la imaginación* y no se dirigen más que al *sentimiento*, parece más serio, porque no cabe negar que la belleza en el arte se muestra bajo una forma precisamente opuesta al pensamiento reflexivo: forma que éste está obligado a destruir cuando quiere someterla a sus análisis. Se incluye aquí la opinión que pretende que el pensamiento científico, al trabajar sobre las obras de la naturaleza y el espíritu, las desfigura y priva de realidad y vida.

Esta cuestión es demasiado grave para que aquí la tratemos a fondo. Se concederá al menos que el espíritu tiene la facultad de considerarse a sí mismo, de tomarse él mismo también por objeto de estudio y todo lo que surge de su propia actividad, porque pensar constituye la esencia del espíritu. Ahora bien, el arte y sus obras, como creación del espíritu, son a su vez de naturaleza espiritual. En este aspecto, el arte está bastante más cerca del espíritu que la naturaleza. Al estudiar las obras artísticas, el espíritu tiene que habérselas consigo mismo, con lo que de él procede, con lo que es suyo. Así, las producciones artísticas en que se manifiesta el pensamiento, son del dominio del espíritu, que, al someterlas a un examen reflexivo, satisface una necesidad esencial de su esencia. Así se las apropia por segunda vez, y por tal razón le pertenecen verdaderamente. Lejos de ser la forma superior del pensamiento, el arte encuentra su verdadera confirmación en la ciencia.

4° Aún menos debe pretenderse que el arte rehúse ser considerado de un modo filosófico, porque no dependa más que del *capricho* y no se someta a ninguna *ley*. Si es verdad que su objeto es revelar a la conciencia humana los intereses superiores del espíritu, claro está que el fondo o el contenido de sus representaciones no está entregado a los caprichos de una imaginación rara y desordenada. Está rigurosamente determinado por las ideas que interesan a nuestra inteligencia y por las leyes de su desarrollo, cualquiera que sea, por otra parte, la inagotable variedad de las formas en que ellas se producen. Pero estas formas mismas no son arbitrarias, porque no todas sirven para expresar una idea cualquiera. La forma está determinada por el fondo, con el cual debe convenir.

De este modo es posible orientarse de un modo científico en medio de esta multitud, en apariencia infinita, de producciones diversas.

II. MÉTODO QUE HA DE SEGUIRSE EN LAS INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS SOBRE LA BELLEZA Y EL ARTE

En cuanto al método, tenemos dos procedimientos exclusivos y opuestos. Uno *empírico* e histórico, trata de obtener del estudio de las obras maestras del arte reglas para la crítica y los principios del gusto. El otro *racional* y *a priori*, se eleva inmediatamente a la idea de la belleza, y de ella deduce reglas generales. *Aristóteles y Platón* representan estos dos métodos. El método primero solamente conduce a una teoría estrecha, incapaz de comprender el arte en su generalidad; el otro, aislándose en las alturas de la metafísica, no sabe descender de ellas para aplicarse a las artes particulares y apreciar sus obras.

El verdadero método consiste en la reunión de ambos procedimientos, en su conciliación y aplicación simultánea. Al conocimiento positivo de las obras del arte, a la finura y delicadeza del gusto que se necesitan para apreciarlas deben unirse la reflexión filosófica y la facultad de percibir lo bello en sí, de comprender sus caracteres y sus leyes constantes.

III. IDEA DE LA BELLEZA ARTÍSTICA

Opiniones comunes sobre el arte — Principio de donde arranca el origen — Su naturaleza y su objeto

En el umbral de cualquier ciencia hallamos esta doble cuestión: ¿Existe su objeto? ¿Cuál es?

En las ciencias ordinarias, la primera de estas cuestiones no ofrece dificultad alguna. Ni siquiera se plantea. En geometría sería ridículo preguntarse si hay una extensión; en astronomía, si el sol existe. Sin embargo, hasta en el círculo de las ciencias no filosóficas puede haber duda respecto a la existencia de su objeto, lo mismo que en la psicología experimental y en la teolo-

gía propiamente dicha. Cuando este objeto no procede de los sentidos, sino que lo encontramos en nosotros como hecho de conciencia, podemos preguntarnos si no es simple creación de nuestro espíritu. Así se ha representado la *belleza* sin realidad fuera de nosotros como un *sentimiento,* un *goce,* algo puramente *subjetivo.*

Esta duda y esta cuestión despiertan en nosotros la necesidad superior de nuestra inteligencia, la verdadera necesidad científica, en virtud de la cual no puede proponérsenos un objeto, sino a condición de que se nos demuestre su necesidad.

Esta demostración, con carácter científico, satisface a la vez las dos partes del problema. Hace saber no sólo si el objeto existe, sino lo que es.

Por lo que concierne a la belleza artística, para probar su necesidad sería preciso demostrar que el arte o la belleza resulta de un principio anterior. No estando este principio incluido en nuestra ciencia, réstanos solamente aceptar la idea del arte como una especie de lema o corolario, como, por lo demás, ocurre en todas las ciencias filosóficas, aisladamente consideradas; porque, formando todas parte de un sistema, cuyo objeto es el conocimiento del Universo como un todo orgánico, están en relación natural y se suponen recíprocamente. Son como los anillos de una cadena que da la vuelta y forma un círculo. Así, la demostración de la idea de lo bello, conforme a su naturaleza, esencial y necesaria, es labor que no debemos emprender aquí, y que corresponde a la exposición *enciclopédica* de la filosofía entera.

Lo oportuno en esta introducción es examinar los aspectos principales con que el común sentir se representa de ordinario la idea de la belleza artística. Este examen crítico nos prepara para la comprensión de los principios superiores de la ciencia.

Colocándonos en el punto de vista del sentido común, tenemos que someter a examen las proposiciones siguientes.

1ª El arte no es producto de la Naturaleza, sino de la actividad humana.

2ª Está esencialmente formado para el hombre, y, como se dirige a los sentidos, se nutre más o menos de lo sensible.

3ª Tiene su fin en sí mismo.

1ª El arte como producto de la actividad humana

Con este modo de considerar el arte se enlazan varias preocupaciones que es necesario deshacer.

1ª Encontramos principalmente la opinión vulgar de que el arte *se aprende por medio de reglas*. Ahora bien, lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte externa, mecánica y técnica del arte; la parte interna y viva resulta de la actividad espontánea y genial del artista. El espíritu, como fuerza inteligente, educe de sí mismo el rico tesoro de ideas y de formas que vemos en sus obras.

Sin embargo, no es preciso, para evitar un prejuicio, caer en otro exceso: decir que el artista no necesita tener conciencia de sí mismo y de lo que hace, porque en el momento en que crea debe encontrarse en un estado particular de espíritu que excluye la reflexión, a saber, inspirado. Sin duda hay en el talento y el genio un elemento que sólo depende de la naturaleza, pero necesita estar desarrollado por la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado *técnico*, que no se aprende sino mediante el trabajo y la práctica. El artista necesita, para no hallar obstáculo en sus creaciones, de la habilidad que le hace maestro y le permite disponer a su antojo de los materiales del arte.

No es esto todo: cuanto más elevado es el lugar del artista en la escala de las artes, más debe haber penetrado de antemano en las profundidades del corazón humano. En este aspecto hay diferencia de un arte a otro. El talento musical, por ejemplo, puede desarrollarse en muy temprana juventud, e ir unido a una gran medianía de espíritu y a un carácter débil. En poesía no ocurre lo propio. En ella principalmente, para producir el genio

algo maduro, sustancial y perfecto, debe haberse formado antes en la experiencia de la vida y en la reflexión. En las primeras producciones de Schiller y de Goethe se nota cierta falta de madurez, un verdor salvaje y una fiereza capaces de asustar. A la edad madura se deben esas obras profundas, abundantes y sólidas, fruto de una verdadera inspiración y trabajadas con la perfección de forma que el viejo Homero ha sabido dar a sus cantos inmortales.

2ª Otro modo de ver no menos erróneo, respecto al arte considerado como producto de la actividad humana, se refiere al lugar que corresponde a las obras *artísticas* comparadas con las de la *naturaleza*. La opinión vulgar considera las primeras inferiores a las segundas, según el principio de que lo que sale de las manos del hombre es inanimado, mientras que las producciones de la naturaleza son orgánicas, vivas en su interior y en todas sus partes. En las obras del arte la vida no es más que aparente y superficial; el fondo es siempre madera, tela, piedra, palabras.

Pero no es esta realidad externa y material la que constituye la obra de arte; su carácter esencial es el ser creación del espíritu, entrar en su dominio, haber recibido su bautismo, en una palabra, representar sólo lo que se ha concebido y ejecutado bajo la inspiración y a la voz de mando del espíritu. Lo verdaderamente interesante es lo realmente significativo en un hecho o una circunstancia, en un carácter, en el desarrollo o el desenlace de una acción.

El arte se apodera de ello y lo pone de relieve de modo bastante más vivo, más puro y claro del que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza o los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son superiores a las producciones de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo idea como lo hace el arte.

Además, en lo relativo a la existencia exterior, el espíritu sabe dar a lo que de sí mismo obtiene, a sus propias creaciones, una perpetuidad, una duración de que carecen los seres perecederos de la naturaleza.

3ª Esta alta categoría que tienen las obras del arte les es también disputada por otro prejuicio vulgar. La naturaleza y sus producciones son, dícese, obras de Dios, de su sabiduría y de su bondad; los monumentos del arte no son sino obras del hombre. Hay aquí una mala inteligencia, que consiste en creer que Dios no obra en el hombre y por el hombre; y que el círculo de su actividad no se extiende fuera de la naturaleza. Es una opinión falsa, que nunca desecharemos bastante, si queremos formarnos una verdadera idea del arte. Lejos de ello, la proposición contraria es la exacta: Dios es mucho más honrado y glorificado por lo que realiza el espíritu, que por lo que produce la naturaleza; porque no sólo hay divinidad en el hombre, sino que lo divino se manifiesta en él en forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu, el hombre es, por consiguiente, su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela es una existencia puramente exterior. Aquello que no se da cuenta de sí mismo es bastante inferior en dignidad a lo que tiene conciencia de sí.

2ª Principio y origen del arte

Reconocido el arte como una creación del espíritu, cabe preguntarse qué necesidad tiene el hombre de producir obras artísticas. ¿Esta necesidad es accidental, es un capricho y una fantasía, o una tendencia fundamental de nuestra naturaleza?

El principio originario del arte es aquél en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí, es decir, que no sólo existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí, tener capacidad de reflexión, tomarse como objeto del propio pensamiento, y de este modo desarrollarse como actividad reflexiva, es lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace un espíritu. Ahora bien, esta conciencia de sí mismo la obtiene el hombre de dos maneras: una *teórica*, otra *práctica;* por la *ciencia* y por la *acción:*

1° Por la ciencia, cuando se conoce en sí mismo en el de-

sarrollo de su propia naturaleza, o se reconoce en el exterior en lo que constituye la esencia o la razón de las cosas.

2º Por la actividad práctica, en la tendencia que le impulsa a desarrollarse en el exterior, a manifestarse en lo que le rodea, y a reconocerse en las obras que realiza. Logra este fin por los cambios que hace sufrir a los objetos físicos, que marca con su sello y en que encuentra de nuevo sus propias determinaciones. Esta necesidad reviste diferentes formas, hasta llegar al modo de manifestación de sí mismo en las cosas externas que constituye el arte. Tal es el principio de toda acción y de todo saber, en que el arte encuentra su origen necesario.

¿Cuál es su carácter especial y distintivo en el arte por oposición a la manera como se manifiesta en la actividad política, la religión y la ciencia? Lo veremos más adelante.

Pero ahora nos toca refutar más de una falsa opinión relativa al arte, *como dirigiéndose a la sensibilidad del hombre y proviniendo, más o menos, del principio sensible.*

1º La primera es la que representa el arte con el fin de excitar la *sensación* o el *placer*. En este sistema, los estudios sobre la belleza en las artes se limitan a un análisis de las sensaciones o de las impresiones que nos hacen experimentar, pero no pueden conducir a nada fijo y científico. La sensibilidad es la región oscura o indeterminada del espíritu. La sensación, por ser puramente *subjetiva* e *individual*, no proporciona materia más que para distinciones y clasificaciones arbitrarias y artificiales. Admite como causas los elementos más opuestos. Sus formas pueden, ciertamente, corresponder a la diversidad de los objetos; así se distingue el *sentimiento del derecho*, el *sentimiento moral*, el *sentimiento de lo sublime*, el *sentimiento religioso*. Pero, por lo mismo que el objeto se presenta bajo la forma del sentimiento, no aparece ya en su carácter esencial y propio. Se hace precisamente abstracción del objeto mismo y de su idea para no considerar sino los diversos estados o modificaciones del sujeto. Todos estos análisis minuciosos de las sensaciones y de las particularidades que pueden ofrecer son al fin enojosos, y carecen de verdadero interés.

2° A esta manera de estudiar el arte se unen también las tentativas hechas para perfeccionar el gusto considerado como *sentido de lo bello,* tentativas que sólo han producido igualmente vaguedades, ideas indeterminadas y superficiales. El gusto así concebido no puede penetrar en la naturaleza íntima y profunda de los objetos, porque ésta no se revela a los sentidos ni aun al razonamiento, sino a la razón, a esa facultad del espíritu que sólo conoce lo verdadero, lo real, lo sustancial de todas las cosas. Así, lo que se ha convenido en llamar *buen gusto* no se atreve a llegar a los grandes efectos del arte; guarda silencio, cuando los caracteres externos y accesorios ceden el puesto a la cosa misma. Efectivamente, cuando las grandes pasiones y los movimientos profundos del alma están en escena, no se trata ya de toda la demostración de distinciones minuciosas y sutiles con que el gusto se preocupa. Éste entonces siente que el genio se cierne por encima de esta región inferior, y se retira ante su poder.

¿Qué corresponde, por tanto, a lo *sensible* en el arte, y cuál es su verdadero papel? Hay dos maneras de considerar los objetos sensibles en su relación con nuestro espíritu: la primera, la de la simple percepción de los objetos por los sentidos. El espíritu, entonces, no percibe sino su parte individual, su forma particular y concreta; la esencia, la ley, la sustancia de las cosas pasan inadvertidas. Al mismo tiempo se despierta en nosotros la necesidad de apropiarlos a nuestro uso, de *consumirlos,* de *destruirlos.* El alma, frente a estos objetos, siente su dependencia; no puede contemplarlos de un modo *libre* y *desinteresado.*

Otra relación de los seres sensibles con el espíritu es la del pensamiento *especulativo* o de la *ciencia.* La inteligencia no se contenta ya con percibir el objeto en su forma concreta y su individualidad; hace caso omiso del lado individual, para abstraer o inducir de él la *ley,* lo *general,* la *esencia.* La razón se eleva de este modo sobre la forma individual, percibida por los sentidos, para concebir la idea pura en su universalidad.

El arte difiere a la vez de uno y otro de estos modos; está en el justo medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional.* Se distingue de la primera, porque no se fija en la realidad, sino en la *apariencia,* en la forma del objeto, y no ex-

perimenta necesidad alguna interesada de consumirlo, de hacer que sirva para algo, de *utilizarlo*. Difiere de la ciencia en cuanto se interesa por el objeto particular y su *forma sensible*. Lo que le agrada ver en él no es su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia; una imagen de la verdad, algo ideal que en él aparece; percibe la unión de los dos términos, su acuerdo y su íntima armonía. Así, la necesidad que experimenta es enteramente contemplativa. En presencia de este espectáculo el hombre se siente libre de todo deseo interesado.

En una palabra, el arte crea intencionadamente *imágenes, apariencias* destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo *formas sensibles*. Por esto tiene la virtud de agitar el alma en sus más íntimas profundidades, de hacerle experimentar los puros goces que van unidos a la vista y contemplación de la belleza.

Los dos principios se encuentran igualmente combinados en el *artista*. El lado *sensible* está contenido en la facultad que crea, en la imaginación. No ejecuta sus obras mecánicamente, guiado por reglas aprendidas. Ni tampoco reflexivamente, como el sabio que investiga la verdad. El espíritu tiene conciencia de sí mismo, pero no puede percibir de un modo abstracto la idea que concibe, no puede representársela sino con formas sensibles. La *imagen* y la *idea* coexisten en su pensamiento y no pueden separarse. Así la *imaginación* es un don natural. El genio científico es más bien una capacidad general que un talento innato y especial. Para salir adelante en las artes, hace falta un talento determinado, que se revela pronto bajo la forma de una inclinación viva e irresistible, y una cierta facilidad en el manejo de los materiales artísticos. Así se forma el pintor, el escultor, el músico.

3ª Objeto del arte

Tal es la naturaleza del arte. Si nos preguntamos cuál es su *objeto*, aparecen de nuevo las opiniones más diversas:

1ª La más común es la que le asigna como objeto la *imitación*. Constituye el fondo de casi todas las teorías relativas al arte. Ahora bien, ¿a qué reproducir lo que la naturaleza ofrece a nuestras miradas? Este trabajo pueril, indigno del espíritu a que se dirige, indigno del hombre que lo ejecuta, no conseguiría más que revelarle su impotencia y lo vano de sus esfuerzos, porque la copia será siempre inferior al original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer que nos produce. No nos complace imitar, sino *crear*. La invención más pequeña sobrepuja a todas las obras maestras de imitación.

En vano se dirá que el arte debe *imitar la naturaleza bella*. Escoger no es imitar. La perfección en la imitación es la exactitud; la elección supone inmediatamente una regla. ¿De dónde tomar el criterio que guíe? ¿Qué significa, por otra parte, la imitación en la arquitectura, en la música y aun en la poesía? Todo lo más, podemos con ella darnos cuenta de la poesía descriptiva, es decir, del género más prosaico. Preciso es deducir que si, en sus composiciones, el arte emplea las formas de la naturaleza y debe estudiarlas, su objeto no es copiarlas y reproducirlas. Más alta es su misión, más libre su procedimiento. Rival de la naturaleza, como ella, y mejor que ella, representa ideas; se sirve de sus *formas* como de símbolos para expresarlas, y éstas las moldea, las rehace con arreglo a un tipo más perfecto y puro. No en vano sus obras se llaman creaciones del genio humano.

2ª Otro sistema sustituye a la imitación: la *expresión*. El arte, desde este momento, no tiene por objeto representar la forma externa de las cosas, sino su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y las situaciones del alma.

Más delicada que la anterior, esta teoría, por la vaguedad en que se mantiene, no es menos falsa y peligrosa. Distinguimos en ella dos cosas: la *idea* y la *expresión*, el *fondo* y la *forma*. Ahora bien, si el arte está destinado a expresarlo todo, si la expresión es lo esencial, el fondo es indiferente. Siempre que el cuadro sea fiel, y la expresión viva y animada, lo bueno y lo malo, lo vicioso, lo contrahecho, lo feo como lo hermoso tie-

nen derecho a figurar con la misma razón. Inmoral, licencioso, impío, el artista habrá cumplido su cometido y logrado la perfección en cuanto haya sabido expresar fielmente una situación, una pasión, una idea verdadera o falsa. Claro está que, si en este sistema la parte de la imitación varía, el procedimiento es el mismo. El arte no es más que un eco, una lengua armoniosa; es un espejo vivo en que vienen a reflejarse todos los sentimientos y todas las pasiones. La parte baja y la parte noble del alma se disputan en el arte el mismo lugar. Lo *verdadero* es lo *real*, son los objetos más diversos y contradictorios. Indiferente respecto al fondo, el artista no se fija más que en expresarlo bien; se preocupa poco de la verdad en sí. Escéptico o entusiasta, no escoge, nos hace participar del delirio de las bacantes o de la indiferencia del sofista.

Tal es el sistema que toma por divisa la máxima: *el arte por el arte*, es decir, la expresión por sí misma. Conocidas son sus consecuencias y la tendencia fatal que en todo tiempo ha impreso a las artes.

3ª Un tercer sistema es el del *perfeccionamiento moral*. No cabe negar que uno de los efectos del arte es endulzar y depurar las costumbres *(emollit mores)*. Ofreciendo al hombre en espectáculo, el hombre mismo suaviza lo rudo de sus tendencias y de sus pasiones; lo dispone para la contemplación y la reflexión; eleva su pensamiento y sus sentimientos, enlazándolos con un ideal que lo hace vislumbrar ideas de orden superior. El arte, en todo tiempo, ha sido mirado como un poderoso instrumento de civilización, como un auxiliar de la religión: es, con ella, el primer *maestro de los pueblos*; es también un medio de instrucción para los espíritus incapaces de comprender la verdad de otro modo que bajo el velo el símbolo, y mediante imágenes que se dirigen a los sentidos lo mismo que al espíritu.

Pero esta teoría, si bien bastante superior a las anteriores, no es más exacta. Su defecto consiste en confundir el *resultado moral* del arte con su verdadero objeto. Esta confusión ofrece inconvenientes que no se perciben en seguida. Téngase en cuenta, sin embargo, que, al asignar de este modo al arte un fin

extraño, no se le arrebata la libertad, que es su esencia y sin la que no hay inspiración, ni le impedimos tampoco producir los efectos que de él se esperan.

Entre la religión, la moral y el arte existe una eterna e íntima armonía, pero no por eso dejan de ser formas esencialmente diversas de la verdad, y que, sin dejar de conservar los lazos que los unen, reclaman una completa independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos, su jurisdicción particulares: si no debe herir el *sentido moral*, es al *sentido de lo bello* al que se dirige. Cuando sus obras son puras, su efecto sobre las almas es saludable, pero no tiene por fin directo e inmediato producirlo. Si lo persigue, corre el riesgo de no alcanzarlo y de perder el fin propio. Suponed, por ejemplo, que el fin del arte sea instruir bajo el velo de la alegoría; la idea, el pensamiento abstracto y general deberá estar presente en el espíritu del artista en el momento mismo de la composición. Busca entonces una forma que se adapte a esta idea y le sirva de vestidura. ¿Quién no ve que este procedimiento es enteramente opuesto a la inspiración? De él no pueden nacer más que obras frías y sin vida; su efecto no será moral ni religioso, sólo producirá fastidio.

Otra consecuencia de la opinión que hace del perfeccionamiento moral objeto del arte y de sus creaciones es que este objeto se impone tanto al arte y lo domina hasta tal punto, que éste ni aun tiene la elección de sus asuntos. El moralista severo querrá que sólo represente los asuntos morales. Con esto ha concluido el arte. Este sistema ha llevado a Platón a desterrar a los poetas de su república. Por tanto, si debe mantenerse el acuerdo entre la moral y el arte y la armonía de sus leyes, debe también reconocerse su distinción y su independencia.

Para comprender bien esta distinción entre la moral y el arte, es preciso haber resuelto el problema moral. La moral es el cumplimiento del deber por la voluntad libre; es la lucha entre la pasión y la razón, la tendencia y la ley, la carne y el espíritu. Se basa en una oposición. El antagonismo es, en efecto, la ley misma del mundo físico y moral. Pero esta oposición debe desaparecer. Éste es el destino de los seres, que se realiza incesantemente por el desarrollo y el progreso de la vida.

Ahora bien, en la moral, este acuerdo entre las potencias de nuestro ser, que debe restablecer en él la paz y la dicha, no existe. La moral lo propone como fin a la voluntad libre. El fin y la realización son distintos. El deber es tender a realizarlo incesante y denodadamente. Así, desde un punto de vista, la moral y el arte tienen el mismo principio y el mismo objeto: la armonía del bien y de la felicidad, de los actos y de la ley. Pero difieren en que, en la moral, el fin jamás se logra del todo. Aparece separado del *medio;* y la consecuencia, igualmente separada del principio. La armonía del bien y de la felicidad debe resultar de los esfuerzos de la virtud. Para concebir la identidad de ambos términos hay que elevarse a un punto de vista superior que no es el de la moral. En la ciencia, igualmente, la ley aparece distinta del fenómeno; la esencia, separada de su forma. Para que esta distinción se borre, precisa también una manera de concebir que no es la de la reflexión y la de la ciencia.

El *arte,* por el contrario, nos ofrece en una *imagen* visible la *armonía realizada* de los dos términos de la existencia, de la *ley* de los seres y de su *manifestación,* de la *esencia* y de la *forma,* del bien y de la felicidad. Lo *bello* es la esencia realizada, la actividad conforme con su objeto e identificada con él; es la fuerza que se despliega armónicamente a nuestra vista, en el seno de las existencias, y que borra por sí misma las contradicciones de su naturaleza: dichosa, libre, llena de serenidad aun en medio del sufrimiento y del dolor. El problema del arte es, por tanto, distinto del problema moral. El bien es el acuerdo buscado; lo bello, la armonía realizada.

El verdadero objeto del arte es, por tanto, representar la belleza, revelar esta armonía. Es su único destino. Cualquier otro fin, la *purificación,* la *mejora moral,* la *edificación,* la *instrucción* son accesorios o consecuencias. La contemplación de lo bello produce en nosotros un goce tranquilo y puro, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos; la predispone a resoluciones nobles y a acciones generosas por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino.

IV. Desarrollo histórico de la verdadera idea del arte

Desde el punto de vista elevado a que estas consideraciones acaban de conducirnos, debemos tratar de percibir la idea misma del arte en su esencia y su necesidad interna, siguiéndola en su desarrollo histórico.

La idea de la belleza y del arte (lo hemos visto) está en la unión y armonía de los dos términos que aparecen en el pensamiento separados y opuestos: lo *ideal* y lo *real*, la *idea* y la *forma*, etc.

Esta oposición se manifiesta no sólo en el pensamiento general en todos los espíritus capaces de reflexión, sino en el seno de la filosofía propiamente dicha. Solamente a partir del día en que la filosofía ha sabido resolver el problema y hecho desaparecer la contradicción ha tenido verdadera conciencia de sí y ha comprendido a un mismo tiempo la idea de la naturaleza y del arte.

Este momento puede ser considerado como señal de una época de renovación para la filosofía en general, y de renacimiento para la esencia del arte. Hay más: puede decirse que, en este renacimiento, la estética, como creencia, ha encontrado su verdadera cuna, y el arte, el alto aprecio de que ha llegado a ser objeto.

Este principio, en su determinación más general, consiste en que la belleza artística se reconoce como uno de los medios por los cuales esta oposición y esta contradicción, entre el espíritu considerado en su existencia abstracta y absoluta, y la naturaleza, constituyendo el mundo de los sentidos y de la conciencia, desaparece y es reducida a la unidad.

1° *Filosofía de Kant.* Kant es el primero que ha sentido la necesidad de esta unión, la ha conocido y hasta expuesto, pero de un modo exterior, sin poder exponer científicamente su naturaleza ni establecer sus condiciones. El carácter absoluto de la razón se encuentra en su filosofía; pero, como cae en la oposición entre lo *subjetivo* y lo *objetivo*, y coloca además la razón *prác-*

tica por encima de la *teórica*, fue quien principalmente erigió la oposición que surge en la esfera moral en principio supremo de la moralidad. En la imposibilidad de hacer desaparecer esta contradicción sólo restaba una cosa que hacer, y era expresar la unión en la forma de ideas subjetivas de la razón, o como postulado que había de deducirse de la razón práctica, sin que su carácter esencial pueda ser conocido, y que su realización sea otra cosa que un simple *debe ser*, que se aplaza indefinidamente. Así, en la moral, el cumplimiento del fin de las acciones sigue siendo un simple deber. En el *juicio teleológico* aplicado a los seres vivos, Kant llega, por el contrario, a considerar el organismo vivo de tal suerte, que la *idea*, lo *general*, encierra al mismo tiempo lo *particular*; y, como fin, lo determina. Por consiguiente, también determina lo exterior, la composición de los órganos, no por una acción que viene de fuera, sino de dentro. De este modo se confunden en la unidad el *fin* y los *medios*, lo *interno* y lo *externo*, lo *general* y lo *particular*. Pero este juicio no expresa nunca más que un acto *subjetivo* de reflexión, y nos da a conocer la naturaleza propia del objeto. Kant comprende del mismo modo el *juicio estético*. No proviene, en su opinión, ni de la razón como facultad de las ideas generales, ni de la percepción sensible, sino del juego *libre de la imaginación*. En este análisis de la facultad de conocer el objeto no existe sino con relación al sujeto y al sentimiento de placer, o al goce que experimenta.

2° *Schiller, Winckelmann, Schelling.*

De ello se dio cuenta primero el espíritu profundamente filosófico de *Schiller*. Reclama ya la unión y la conciliación de los dos principios, y trata de explicarla científicamente antes de que el problema haya sido resuelto por la filosofía. En sus *Cartas sobre la educación estética*, *Schiller* admite que el hombre lleva en sí el germen de un hombre ideal, que es realizado y representado por el Estado. Hay dos medios para que el individuo se aproxime al hombre ideal: primero, cuando el Estado, considerado como la moralidad, la justicia, la razón general, absorbe las individualidades en su unidad; después, cuando el individuo se eleva hasta el ideal de su especie por el propio perfec-

cionamiento. La razón reclama la *unidad,* la conformidad con la especie; la naturaleza, por el contrario, la *pluralidad* y la *individualidad,* y el hombre es a la vez solicitado por dos leyes contrarias. En este conflicto, la *educación estética* debe intervenir para operar la conciliación de ambos principios. Según *Schiller,* tiene por objeto moldear y suavizar las tendencias y las inclinaciones, las pasiones, de modo que lleguen a ser razonables, y que, por otra parte, la razón y la libertad salgan de su carácter abstracto, se unan a la naturaleza, la espiritualicen, se encarnen y tomen cuerpo en ella. Lo *bello* se ofrece de este modo como el desarrollo simultáneo de lo *racional* y de lo *sensible* unidos y compenetrados, y esta unión constituye efectivamente la verdadera realidad.

Esta unidad de lo *general* y de lo *particular,* de la *libertad* y de la *necesidad,* de lo *espiritual* y de lo *natural,* que *Schiller* comprendía científicamente como esencia del arte, y que se esforzaba por hacer pasar en la vida real por el arte y la educación estética fue inmediatamente establecida con el nombre de *idea,* como principio de todo conocimiento y de toda existencia. Por esto, con *Schelling,* la ciencia se elevó a su punto de vista absoluto. El arte entonces empezó a reivindicar su naturaleza propia y su dignidad. Entonces también le fue definitivamente señalado su verdadero lugar en la ciencia, aun cuando hubiera todavía un aspecto defectuoso en el modo de considerarlo. Se comprendió, por fin, su alto y verdadero destino.

Por lo demás, la contemplación del ideal de los antiguos había llevado a *Winckelmann,* por una especie de inspiración, a abrir un nuevo sentido para el estudio del arte, que le apartó de las consideraciones triviales y del principio de imitación. Hizo sentir poderosamente la necesidad de buscar en las obras mismas del arte y en su historia su verdadera idea. Sin embargo, sus concepciones ejercieron poco influjo en la teoría y en el conocimiento científico del arte.

3° *La ironía. Los Schlegel, Fichte, Solger.*

En la vecindad de este renacimiento de las ideas filosóficas corresponde un lugar distinguido a los dos *Schlegel.* Como fi-

lósofos, merecen escasa consideración. Pero no cabe negar los servicios que han prestado a la ciencia y las ideas nuevas, en calidad de críticos y eruditos, por su ingeniosa polémica contra las viejas doctrinas, y el celo con que han hecho conocer o rehabilitado monumentos o producciones del arte hasta entonces desconocidos o poco apreciados. Han cometido el error de dejarse llevar demasiado lejos en este camino, de haber admirado obras medianas, de haber osado ostentar con audacia desenfrenada su entusiasmo por las producciones flojas o de mal gusto, de un género bastardo que han presentado como punto culminante del arte.

A causa de esta dirección, y principalmente siguiendo las doctrinas de *F. Schlegel*, se ha visto desarrollarse bajo diferentes formas lo que se llama el principio de la *ironía*. Considerado en lo que tiene de profundo, este principio encuentra su raíz en la filosofía de *Fichte*. *Fichte* establece como principio de toda ciencia y de todo conocimiento el *yo* abstracto, absolutamente simple, que excluye toda particularidad, toda determinación, todo elemento interno capaz de exteriorizarse. Por otra parte, ninguna realidad existe sino en tanto que es puesta y reconocida por el yo; lo que es lo es por el yo, que, por consiguiente, puede aniquilarlo.

Si no salimos de estas abstracciones vacías, es preciso admitir:

1° Que nada que no proceda del yo tiene valor propio.

2° Que el yo debe seguir siendo señor y dueño absoluto y principal, en cualquier esfera de la existencia.

3° Que el yo es un individuo vivo y activo, y su vida consiste en realizarse, en desarrollarse.

Desarrollarse desde el punto de vista del arte y la belleza es lo que se llama vivir como artista. Conforme a esto, viviré como artista si todos mis actos, toda mi expresión, siguen siendo para mí un puro semejante, una apariencia vana que está en mi voluntad variar, cambiar y destruir a mi grado. En una palabra, no hay en su objeto ni en su manifestación nada *serio*. Verdad es que, para los demás, mis actos pueden tener algo de serio, porque imaginan que obro seriamente; pero son pobres espíritus

limitados que carecen de sentido y de capacidad para comprender el punto de vista elevado en que estoy colocado, y llegar a él.

Esta *habilidad* en la vida de artista se concibe como una especie de *genialidad* divina, para la que todo cuanto existe es creación vana a que el creador no se asocia, y que puede aniquilar como la ha creado. El individuo que así vive, en cuanto artista, conserva sus relaciones y su modo de vivir con sus semejantes y sus allegados; pero, como genio, considera todas estas relaciones, y, en general, el conjunto de las cosas humanas, como algo enteramente insignificante, y las trata *irónicamente*.

La vanidad y la negación de todas las cosas, exceptuando el yo, es la primera fase de la ironía. Pero, por su parte, el yo puedo no encontrarse satisfecho de este goce íntimo que toma de sí mismo, y sentir la necesidad de salir de este vacío y de esta soledad que a su alrededor crea la concentración en su propio ser. Cae entonces en el marasmo y en el estado de languidez a que se ha visto conduce igualmente la filosofía de Fichte. Esta imposibilidad en que se encuentra el individuo de satisfacerse en medio del silencio del vacío que lo rodea, no osando obrar ni moverse por miedo a turbar la armonía interior, el afán de lo real y lo absoluto que no puede ser cumplido hace nacer la desdicha en el seno de la felicidad, y engendra una especie de belleza enfermiza en su felicidad.

Pero, para que la ironía llegue a ser forma del arte, es preciso que el artista la haga pasar de su vida a las creaciones de su imaginación. El principio es siempre lo divino bajo la forma de la ironía; principio en virtud del cual todo lo que el hombre considera grande y verdadero se representa como un puro nada. De donde resulta que el bien, lo justo, la moral, el derecho, etc., nada tienen de serio; se destruyen y aniquilan por ellos mismos. Esta forma del arte, considerada exteriormente, se aproxima a lo cómico; pero se distingue esencialmente de él, en cuanto lo cómico no destruye sino lo que debe ser realmente nulo; una *falsa* apariencia, una contradicción, un capricho o una fantasía opuesta a una pasión fuerte, a una máxima verdadera y universalmente reconocida. Enteramente distinto es el caso en que la

verdad y la moralidad se presentan en los individuos como no teniendo realidad alguna. Se ve entonces la falta misma de carácter; porque el verdadero carácter supone una Idea esencial que sirve de fin a los actos, con la que el individuo confunde su propia existencia, y en la que llega a olvidarse.

Por tanto, si la ironía es el principio fundamental de la representación, todo lo que está desprovisto de carácter estético se adopta como elemento integrante de las obras artísticas. Entonces se ven aparecer las figuras insignificantes y sin relieve, los caracteres sin fondo ni consistencia con sus perpetuas contradicciones y sus eternas languideces, y todos aquellos sentimientos que se agolpan y combaten en el alma humana sin poder encontrar salida ni llegar nunca a término. Representaciones tales no pueden ofrecer un verdadero interés. De aquí resultan en la ironía lamentaciones continuas sobre la falta de sentido y de inteligencia del arte o del genio en público, que no comprende lo que la ironía encierra de profundo, es decir, que no sabe gustar todas esas producciones vulgares e insípidas.

Para completar esta noticia histórica sería preciso añadir a esta lista dos escritores, que han considerado la ironía como el principio superior del arte, *Solger* y *J. Ludwig Tieck*. La valía del primero, la profundidad de su espíritu eminentemente filosófico hacen lamentar que la muerte, interrumpiendo sus trabajos, le haya impedido elevarse a la verdadera idea del arte. En cuanto a *J. Ludwig Tieck*, a pesar de todo su talento y su renombre como escritor, debe clasificárselo en calidad de pensador entre esas buenas gentes que usan familiarmente los términos filosóficos sin comprender su sentido y su alcance.

División

Esta filosofía del arte comprende tres partes:

La *primera* tiene por objeto *la idea de lo bello en el arte*, o *el ideal* considerado en su generalidad;

La *segunda* traza el desarrollo *del ideal en sus formas particulares*, tal como se realiza en las épocas sucesivas de la historia.

La *tercera* contiene *el sistema de las artes particulares: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Poesía.*

PRIMERA PARTE

De la idea de lo bello en el arte, o del ideal

Lugar que el arte ocupa en su relación con la vida real, con la religión y con la filosofía

Antes de abordar la cuestión del ideal, debemos señalar el lugar que el arte ocupa con respecto a otras formas generales del pensamiento y de la actividad humana.

Si dirigimos una ojeada al conjunto entero de la existencia humana, contemplaremos el espectáculo de los intereses diversos que se reparten nuestra naturaleza, y de los objetos destinados a satisfacerlos. Notamos primero la suma de las necesidades físicas a que corresponden todas las cosas de la vida material, y con las cuales se enlazan la propiedad, la industria, el comercio, etc. Superior es el mundo del derecho: la familia, el Estado y todo lo que el Estado encierra en su seno. Viene luego el sentimiento religioso, que, nacido en la intimidad del alma individual, se nutre y desarrolla dentro de la sociedad religiosa. Finalmente, la ciencia se nos ofrece en la multiplicidad de sus fines y de sus trabajos, comprendiendo en sus divisiones la universalidad de los seres. En la misma esfera se mueve el arte, destinado a satisfacer el interés que el espíritu tiene por la belleza, cuya imagen lo presenta en diferentes formas..

Todas estas esferas distintas de la vida existen, y las encontramos a nuestro alrededor. Pero la ciencia no se contenta con atestiguar el hecho; investiga la necesidad de esas esferas y las relaciones que las unen.

La facultad superior que el hombre puede encerrar en sí la designamos con una sola palabra: *libertad*. La libertad es el supremo destino del espíritu. Consiste en que el sujeto nada encuentra extraño, nada limitativo en lo que se le ofrece frente a él, sino que en todo se reconoce él mismo. Es evidente que con esto la necesidad y el infortunio desaparecen. El sujeto se halla en armonía con el mundo, y en él se satisface. De este modo, toda oposición, toda contradicción concluyen. Pero esta libertad es inseparable de la razón en general, de la moralidad en los actos, y de la verdad en el pensamiento. En la vida real, el hombre trata, en primer término, de acabar con la oposición que en él hay por la satisfacción de sus necesidades físicas. Pero todo en estos goces es relativo, limitado, finito. Trata, por tanto, de proporcionarse en otra parte, en la esfera del espíritu, la libertad y la dicha por la *ciencia* y la *actividad*. Por la ciencia, en efecto, se libra de la naturaleza, que se apropia y somete a su pensamiento. Deviene libre mediante la actividad *práctica* realizando en la *sociedad civil* la razón y la ley, con las que se identifica su voluntad, en vez de quedar sujeto a ellas. Sin embargo, aun cuando en el mundo del *derecho*, la libertad sea reconocida y respetada, su aspecto relativo, exclusivo y determinado se manifiesta en todo; en todas partes encuentra límites. El hombre, entonces, encerrado por todos lados en lo finito y aspirando a salir de ello, vuelve los ojos a una esfera superior más pura y verdadera, en que todas las oposiciones y las contradicciones de la finitud desaparecen, en que la libertad, desplegándose sin obstáculos y sin lindes, alcanza su supremo fin. Tal es la esfera de la *verdad absoluta*, en cuyo seno la *libertad* y la *necesidad*, el espíritu y la naturaleza, la ciencia y su objeto, la ley y la inclinación, en una palabra, todos los contrarios se funden y concilian. Elevarse mediante el pensamiento puro a la inteligencia de esta unidad, que es la verdad misma: tal es el objeto de la filosofía.

Por la *religión* también el hombre adquiere conciencia de esta armonía y de esta identidad que constituye su propia esencia y la de la naturaleza; la concibe bajo la forma del poder supremo que domina lo finito, y que reduce a la unidad absoluta lo que está dividido y opuesto.

El arte, que se ocupa igualmente de la verdad como objeto absoluto de la conciencia, pertenece también a la esfera absoluta del espíritu. Con este título se coloca rigurosamente a igual nivel que la religión y la filosofía; porque a su vez la filosofía no tiene otro objeto que Dios; es esencialmente una teología racional; el culto perpetuo de la divinidad bajo la forma de la verdad.

Semejantes por el fondo y la identidad de su objeto, las tres esferas del espíritu absoluto se distinguen por la forma bajo la cual lo revelan a la conciencia.

Su diferencia se basa en la idea misma del espíritu absoluto. El espíritu, en su verdad, no es un ser abstracto separado de la realidad exterior, sino que, limitado en lo finito que contiene su esencia, se percibe él mismo, y por esto, llega a ser él mismo absoluto. El primer modo de manifestación por el cual lo absoluto se da cuenta de sí es la *percepción sensible;* el segundo, la *representación interior en la conciencia*; el tercero, finalmente, el *pensamiento libre.*

La representación sensible pertenece al *arte,* que revela la verdad en una forma individual. Esta imagen encierra, sin duda, sentido profundo, pero no tiene por objeto hacer comprender la idea en su carácter general; porque esta unidad de la idea y de la forma sensible constituye precisamente la esencia de lo bello y de las creaciones del arte que lo manifiestan; y esto, hasta en la poesía, el arte intelectual, espiritual por excelencia.

Si concedemos de este modo al arte la elevada misión de representar la verdad en una imagen sensible, no hay que sostener que no encierra en sí su fin propio. La religión lo toma a su servicio, cuando quiere revelar a los sentidos y a la imaginación la verdad religiosa. Pero precisamente, cuando el arte ha llegado a su más alto grado de desarrollo y perfección, es cuando

encuentra en el dominio de la representación sensible el modo de expresión más conveniente para la exposición de la verdad. Así se ha realizado la unión e identidad de la religión y del arte en Grecia. Entre los griegos, el arte fue la forma más elevada que sirvió para revelar la divinidad, y, en general, la verdad al pueblo. Pero en otro período del desarrollo de la conciencia religiosa, cuando la idea llegó a ser menos accesible a las representaciones artísticas, la esfera del arte se restringió en este sentido.

Tal es el verdadero lugar del arte en su misión de satisfacer la necesidad superior del espíritu.

Pero, si el arte se eleva por encima de la naturaleza y de la vida común, hay sin embargo algo sobre él, una esfera que le aventaja en la representación de lo absoluto.

Muy pronto el pensamiento ha protestado contra las representaciones sensibles de la divinidad por el arte. Sin hablar de los judíos y los mahometanos, entre los griegos mismos, Platón condena los dioses de Homero y de Hesíodo.

En general, en el desarrollo de cada pueblo, llega un momento en que el arte ya no basta. Después del período del arte cristiano, tan poderosamente favorecido por la Iglesia, viene la Reforma, que quita a la representación religiosa la imagen sensible para reducir el pensamiento a la meditación interior. El espíritu está poseído de la necesidad de satisfacerse en sí mismo, de retirarse a su interior, a la intimidad de la conciencia, como santuario verdadero de la verdad. Por esto hay algo más allá del arte. Es lícito esperar que él mismo está destinado a elevarse y perfeccionarse más todavía. Pero en sí mismo ha dejado de responder a la necesidad más profunda del espíritu. Podemos encontrar siempre admirables las divinidades griegas, ver a Dios padre, a Cristo y a María admirablemente representados, pero no doblamos ya la rodilla.

Inmediatamente por encima del dominio del arte se coloca la religión, que manifiesta lo absoluto a la conciencia humana no ya por la representación externa, sino por la interna, por la meditación. La meditación transporta al fondo del corazón, al foco del alma, lo que el arte hace contemplar en el exterior. Es

el culto de la sociedad religiosa en su forma más íntima, más subjetiva y verdadera.

Finalmente, la tercera forma del espíritu absoluto es la filosofía o la razón libre, cuyo propio fin es concebir, comprender por la inteligencia sola lo que por otra parte se da como sentimiento o como representación sensible. En ella se encuentran reunidos los dos aspectos del arte y de la religión, la objetividad y la subjetividad, pero transformados, purificados y alcanzando el grado supremo, donde el objeto y el sujeto se confunden, y en que el pensamiento lo percibe bajo la forma del pensamiento.

DIVISIÓN

La primera parte, que trata de la idea de lo bello en el arte, se divide a su vez en tres, correspondientes a los tres grados por los que pasa la idea para llegar a su completo desarrollo.

La *primera* tiene por objeto la *noción* o la *idea abstracta de lo bello* en general.

La segunda, *lo bello en la naturaleza*.

La tercera, *el ideal* o la belleza realizada por las obras artísticas.

CAPÍTULO PRIMERO

DE LA IDEA DE LO BELLO EN GENERAL

A. *La idea*. B. *Realización de la idea*. C. *Idea de la belleza*.

A. Llamamos belleza a la idea de lo bello. Lo bello debe, por tanto, ser concebido como *idea*, y al mismo tiempo como la *idea* bajo una forma particular, como el ideal.

Lo *bello*, hemos dicho, es la *idea*, no la idea *abstracta*, anterior a su manifestación o no realizada; es la idea *concreta*, o realizada, Inseparable de la forma, como ésta lo es del principio que en ella aparece. Aún menos hay que ver en la idea una pura generalidad, o una agrupación de cualidades deducidas de los objetos reales. La idea es el fondo, la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viva de que los objetos visibles no son sino la realización exterior.

Así la verdadera idea, la idea concreta, es la que reúne la totalidad de sus elementos desarrollados y manifestados por el conjunto de los seres. La idea, en una palabra, es un todo, la armónica unidad de ese conjunto universal que se desarrolla exteriormente en la naturaleza y en el mundo moral o del espíritu.

Así solamente es como la idea es verdad y toda verdad.

Todo cuanto existe no tiene, por tanto, de verdad sino lo que la idea pasada al estado de existencia; porque la idea es la verdadera y absoluta realidad. Todo lo que aparece como real a los sentidos y a la conciencia no es verdadero por este concepto, sino porque corresponde a la idea, porque la realiza. De otro modo, lo real es una pura apariencia.

B. Ahora bien, si decimos que la *belleza* es la *idea*, es porque belleza y verdad, desde un punto de vista, son idénticas. Sin embargo, hay una diferencia entre lo *verdadero* y lo *bello*. La verdad es la idea considerada en sí misma, en su principio general y en sí, y pensada como tal. Porque no existe para la razón en su forma externa y sensible, sino en su carácter *general y universal*. Cuando la verdad se presenta inmediatamente al espíritu en la realidad externa y la idea permanece confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es solamente *verdadera*, sino *bella*. Lo bello se define, pues, la *manifestación sensible de la idea (das sinnliche Scheinen der Idee)*.

En lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables. He aquí por qué, desde el punto de vista de la razón lógica o de la abstracción, lo bello no puede comprenderse. La razón lógica *(Verstand)* no abarca jamás sino uno de los aspectos de lo bello: se queda en lo finito, lo exclusivo y lo falso. Lo bello, por el contrario, es en sí mismo infinito y libre.

C. El carácter infinito y libre se encuentra a la vez en el sujeto y en el objeto, y esto desde el doble punto de vista teórico y práctico.

1° El *objeto*, en el aspecto teórico (especulativo), es libre, puesto que no se le considera como una simple existencia particular o individual, que, como tal, tiene su idea subjetiva (su esencia íntima y su razón de ser) fuera de ella misma; se desarrolla sin regla y sin ley, se dispersa y se pierde en la multiplicidad de las relaciones exteriores. Pero el objeto bello deja ver su propia idea realizada en su misma existencia y la unidad interior que constituye la vida. Por donde el objeto ha recogido sobre sí su dirección al exterior, se ha emancipado de toda dependencia ajena a él mismo. Ha abandonado su carácter finito y limitado para hacerse infinito y libre.

Por otra parte, el *sujeto*, el yo, en su relación con el objeto, deja igualmente de ser una simple abstracción, un sujeto que

percibe y observa fenómenos sensibles y los generaliza. Deviene él mismo concreto en este objeto, porque en él adquiere conciencia de la unidad de la idea y de su realidad, de la unión concreta de los elementos que antes estaban separados en el yo y en su objeto.

2° Desde el punto de vista práctico, como ya se ha demostrado antes, en la contemplación de lo bello no existe el *deseo*. El sujeto hace abstracción de sus fines propios frente al objeto que considera como existente por sí con su fin propio e independiente. Por esto el objeto es *libre;* puesto que no es un medio, un instrumento afecto a otra existencia. Por su parte el sujeto mismo (el espectador) se siente completamente libre, porque en él la distinción de los fines y de los medios para satisfacerlos desaparece; porque para él la necesidad y el deber de desarrollar estos mismos fines, realizándolos y objetivándolos, no le retienen en la esfera de lo finito, y tiene, por el contrario, delante de sí la idea y el fin realizado de un modo perfecto.

He aquí por qué la *contemplación de lo bello* tiene algo de *liberal;* deja al objeto conservarse en su existencia libre e independiente. El sujeto que contempla no experimenta ninguna necesidad de poseerlo y de servirse de él.

Aun cuando libre y fuera de todo alcance exterior, el objeto bello encierra, no obstante, y debe abrazar en sí la necesidad, como la relación necesaria que mantiene la armonía de sus elementos; pero no aparece bajo la forma de la necesidad; debe ocultarse bajo la apariencia de una disposición accidental en que no hiere alguna intención. De otro modo, las diferentes partes pierden su propiedad de ser por sí y para sí, y quedan al servicio de la unidad ideal que las tiene bajo su dependencia.

Por este carácter libre e infinito que reviste la idea de lo bello, lo mismo que el objeto bello y su contemplación, el dominio de la belleza escapa a la esfera de las relaciones finitas y se eleva a la región de la *idea* y de su verdad.

CAPÍTULO SEGUNDO

DE LA BELLEZA NATURAL

I. DE LA BELLEZA NATURAL EN GENERAL

A. *La idea como constituyendo lo bello en la naturaleza.*
B. *La vida en la naturaleza en cuanto bella.*
C. *Diversas maneras de considerarla.*

Aun cuando la ciencia no pueda detenerse a describir las bellezas de la naturaleza, debe sin embargo estudiar, de un modo general, los caracteres de lo bello, tal como se nos presenta en el mundo físico y en los seres que encierra.

A. Lo bello en la naturaleza es la primera manifestación de la idea. Los grados sucesivos de la belleza responden al desarrollo de la vida y de la organización en los seres. La *unidad* es su carácter esencial. Así:

1° En el *mineral* la belleza consiste en la disposición o arreglo de las partes, en la *fuerza* que contienen y que se revela por esta unidad.

2° El *sistema astronómico* nos ofrece una unidad más perfecta y una belleza superior. Los cuerpos, en este sistema, sin perder jamás su existencia propia, se coordinan en un todo cuyas partes son independientes, aun cuando enlazadas con un centro común, que es el sol. La belleza de este orden nos sorprende por la *regularidad* de movimientos de los cuerpos celestes.

3° Unidad más real y verdadera es la que se manifiesta en

los seres *orgánicos* y *vivos*. Consiste en una relación de reciprocidad y de encadenamiento mutuo entre los órganos, de suerte que cada uno de ellos pierde su existencia independiente para constituir una unidad enteramente ideal, que se revela como el principio vital que los anima.

B. La vida es bella en la naturaleza, porque es la esencia, la *idea* realizada en su forma primera. Sin embargo, la belleza natural es todavía enteramente exterior, no tiene conciencia de sí; no es bella sino para la inteligencia que la ve y la contempla.

C. ¿Cómo percibimos la belleza en los seres naturales?

La belleza, en los *seres vivos* y *animados*, no es el movimiento accidental y caprichoso, ni la simple *conformidad* de este movimiento con un *fin*, el encadenamiento regular de las partes entre sí. Es este el punto de vista del naturalista y del sabio, no el de lo bello. La belleza es la *forma total* en cuanto revela la *fuerza* que la anima; es esta fuerza misma, manifestada en un conjunto de formas, de movimientos independientes y libres; es la *armonía interna* que se revela en este acuerdo tácito de los miembros, y que se acusa al exterior, sin que la vista se detenga a considerar la relación de las partes con el todo, ni sus *funciones* o su enlace recíproco, como lo hace la ciencia. La unidad se muestra solamente al exterior, como principio que une los miembros, y se manifiesta sobre todo por la sensibilidad. El punto de vista de lo bello es, por tanto, el de la mera *contemplación*, no el de la *razón abstracta* o de la reflexión, que concibe, analiza, compara, percibe la relación entre las partes y su destino.

Esta unidad *interior y visible*, este acuerdo y armonía no son distintos de la *materia*, sino su *forma* misma. Este principio es el que sirve para determinar la belleza en los reinos inferiores, la belleza del cristal y de sus formas regulares; formas producidas por una fuerza interior y libre. Una actividad semejante se desenvuelve de modo más perfecto en el *organismo vivo*, en sus contornos, en la disposición de sus miembros, en los movimientos y en la expresión de la sensibilidad.

Tal es la belleza en los *seres individuales*. Otra cosa ocurre

cuando consideramos la naturaleza en *su conjunto*. No se trata aquí de una disposición orgánica de las partes y de la vida que las anima; tenemos a la vista una rica multiplicidad de objetos que forman un conjunto, montañas, árboles, un río, etc. En esta diversidad aparece una *unidad* exterior que nos interesa por su carácter agradable o imponente. A este aspecto se añade la propiedad que tienen los objetos de la naturaleza de despertar en nosotros, por simpatía, sentimientos debidos a la secreta analogía que existe entre ellos y las disposiciones del alma humana. Ése es el efecto que produce el silencio de la noche, la calma de un valle tranquilo, el aspecto sublime de un vasto mar airado, la grandeza imponente del estrellado cielo. El sentido de estos espectáculos no está en ellos mismos, son sólo símbolos de los sentimientos que en el alma excitan. Así atribuimos a los animales cualidades que únicamente pertenecen al hombre: el valor, la fuerza, la astucia. La belleza física es un reflejo de la belleza moral.

Así la naturaleza en general, como representación sensible de la idea, debe llamarse bella, porque, en la consideración de los seres individuales que comprende, se observa esta correspondencia íntima entre la *idea* y la *forma* exterior que la reproduce, y porque en este espectáculo ofrecido a los sentidos se ve la armonía necesaria de las diferentes partes del organismo. La contemplación de la naturaleza bella no va más lejos. Ahora bien, este modo de percibir lo bello, en que las partes del objeto parecen, en verdad, desarrollarse libremente, pero no manifiestan su armonía interior sino en formas, contornos, movimientos, etc., presenta un carácter indeterminado y puramente abstracto. La *unidad interior* sigue siendo interior, y no se revela en una forma concreta, adecuada a la verdadera naturaleza de la idea. El observador tiene a la vista una armonía necesaria, en que aparece la vida y nada más.

La *materia* es idéntica a esta armonía que constituye su forma. La forma reside en la materia y constituye su verdadera esencia, la fuerza interna que dispone y organiza sus partes. Ella encierra el principio que sirve para determinar la belleza en este grado de la existencia. Así ocurre:

1° Que admiramos la *cristalización* y sus formas regulares. Estas formas no son producto de una actividad extraña y mecánica, sino de una *fuerza interior* y *libre* contenida en el mineral mismo, y que pertenece a su naturaleza íntima.

2° Esta actividad de la *forma inmanente* se muestra de un modo más concreto y desarrollado en el *organismo* vivo, en sus formas, en la disposición de sus miembros y, principalmente, en el movimiento y la expresión de la *sensibilidad*, porque en ellas se muestra al exterior, en forma viva, la actividad de la misma energía interna.

A pesar del carácter de indeterminación que presenta la belleza natural, afirmamos, según la noción común de la vitalidad, o según su verdadera idea y la costumbre de ver *tipos* que a ella responden, diferencias necesarias, en virtud de las cuales calificamos los animales de hermosos o de feos. Así, el animal perezoso que se arrastra penosamente, y cuyo aspecto todo anuncia la imposibilidad de moverse con destreza y rapidez, nos desagrada por su torpeza, porque la facilidad de moverse y obrar revela precisamente una idea superior de la vida. De igual modo pueden no parecernos bellos los anfibios, varias clases de peces, el cocodrilo, un gran número de insectos, y, sobre todo, los seres híbridos, en que se encuentra la mezcla de formas pertenecientes a especies distintas. Y no ha de verse solamente en esto un efecto del hábito en virtud del cual lo insólito nos choca y repugna. Mezclas tales nos desagradan, porque nos parecen extrañas y contradictorias.

La belleza en la naturaleza, hemos dicho, presenta también un carácter enteramente especial, por su propiedad de excitar los sentimientos del alma, por la impresión simpática que produce en nosotros. Así, consideramos hermoso un animal, porque expresa un carácter que está en relación con las cualidades del alma humana, como el valor, la fuerza, la astucia, la bondad. Es una expresión que, por una parte, pertenece en absoluto a los objetos, puesto que manifiesta un carácter de la vida animal; pero que tiene, por otra, su principio en nuestra imaginación y nuestro modo de sentir.

Pero, si la vida en los *animales*, como el grado superior de

la belleza natural, revela ya la presencia de un principio animado, es, sin embargo, muy limitada, y está sometida a condiciones enteramente materiales. El círculo de su existencia es estrecho, sus instintos están dominados por las necesidades físicas de la nutrición, de la reproducción, etc. Todo, en las manifestaciones de este principio interno, que se expresa por las formas y por los movimientos del cuerpo, es pobre, abstracto, vacío. Hay más: este principio no se muestra en modo alguno; permanece confuso y oculto; no aparece al exterior como alma verdadera, porque no se conoce; si tuviera conciencia de sí, se manifestaría al exterior con el mismo carácter. Es el primer defecto de la belleza natural, aun considerada en su forma más superior, defecto que nos hace sentir la necesidad del ideal, constituyendo lo bello en el arte.

Antes de abordar el ideal, tenemos que considerar en sí misma, y de un modo más especial, esa manifestación imperfecta de lo bello que aparece en la naturaleza, como acuerdo y encadenamiento mutuo de partes, y como principio de vida en el organismo. Estudiaremos sus diversos modos en sus dos aspectos: el de la *forma* y el de la *materia*.

II. De la belleza exterior de la forma abstracta, y de la belleza como unidad abstracta de la materia sensible

A. *De la belleza exterior de la forma abstracta*

La belleza de la forma en la naturaleza se presenta sucesivamente: 1° como *regularidad;* 2° como *simetría* y conformidad a una ley *(Gesetzmässigkeit);* 3° como *armonía.*

1. La *regularidad* consiste, en general, en la igualdad, o, más bien, en la repetición igual de una forma única, siempre la misma. A causa de su sencillez abstracta, tal unidad es lo que más

se aleja de la verdadera unidad, de la unidad concreta, que se dirige a la facultad superior del espíritu, a la razón *(Vernunft)*. La belleza de esta forma pertenece a la razón abstracta o lógica *(Verstand)*: La *recta* es la más regular de las líneas, porque en su dirección es siempre semejante a sí misma. El *cubo*, de igual modo, es un cuerpo enteramente regular. Las líneas, las superficies, los ángulos son en él iguales.

A la regularidad se une la *simetría*, forma ya más avanzada. En ella la igualdad se suma a la desigualdad, y en la identidad pura y simple aparece la diferencia que la rompe. Así se forma la simetría. Consiste en que no hay en ella solamente repetición de una forma igual a sí misma, sino combinación de esta forma con otra de la propia especie, igual a ella y a la primera. En la simetría entra también la diferencia de tamaño, de posición, de color, de sonido y otras propiedades, pero debe siempre reconocerse en ella la semejanza de forma.

Las dos formas de la *regularidad* y de la *simetría*, como unidad y disposición simplemente exterior, pertenecen a la categoría de las magnitudes; porque, en general, la *cantidad* rige la determinación de la forma puramente exterior, en tanto que, por el contrario, la *cualidad* determina lo que la cosa es en sí y en su esencia interior, de suerte que no puede perder sus condiciones sin dejar de ser la misma. La cantidad, como tal, es indiferente en lo que concierne a las cualidades, a menos que no se dé como *medida*, porque en la medida se combinan ambas.

Si nos preguntamos ahora dónde encuentra su puesto esta disposición de la magnitud, vemos la regularidad y la simetría tanto en los cuerpos orgánicos como en los inorgánicos de la naturaleza. Nuestro propio organismo es, en parte al menos, regular y simétrico: tenemos dos ojos, dos brazos, dos piernas, etc.; otras partes son irregulares, como el corazón, el pulmón, el hígado, los intestinos. Esta diferencia depende precisamente de que estos órganos son interiores y en ellos se encierra la vida más particularmente que en los primeros, enteramente exteriores. A medida que la vida se concentra y desarrolla, la simple regularidad disminuye y se retira.

Si recorremos los principales grados de la escala de los se-

res, los *minerales*, los *cristales*, nos presentan la regularidad y la simetría como su forma fundamental. Sin duda están determinados por una fuerza interna e inmanente, pero que no es aún la idea concreta y la fuerza más libre que aparece en la vida animal. La *planta* ocupa lugar más elevado que el cristal: su desarrollo presenta ya un principio de organización, se asimila la materia por una nutrición continua, pero no tiene todavía, propiamente hablando, una vitalidad animada. Su actividad se desarrolla sin cesar. Está arraigada, no se mueve ni cambia de lugar; la asimilación y la nutrición que se operan continuamente en ella no tienen por efecto la conservación de un organismo determinado y encerrado en límites precisos, sino el desarrollo siempre nuevo hacia el exterior. El crecimiento de sus ramas y de sus hojas no se detiene sino con la muerte, y lo que se desenvuelve así es un nuevo ejemplar de todo el organismo: porque la rama es una nueva planta, y no sólo, como en el animal, un miembro particular. También la planta carece de esa subjetividad animada y de esa unidad superior que, como desarrollo de la idea, se manifiestan mediante la sensibilidad en las naturalezas superiores. Está condenada a una exteriorización continua, sin volver sobre ella misma, sin individualidad propia ni unidad verdadera, y, para ella, conservarse es desarrollarse hacia fuera. Por esta razón, la regularidad y la simetría, que constituyen la unidad en el desarrollo exterior, son un momento esencial en la forma de las plantas. La regularidad, es cierto, no es tan estrecha como en el reino mineral, no procede por líneas y ángulos de una exactitud tan abstracta; pero, sin embargo, domina aún. El tallo sube casi en línea recta; la corteza de las plantas de orden superior es circular; las formas de las hojas son parecidas a las de los cristales; las flores, en el número, disposición y configuración de sus pétalos, llevan el sello de la determinación regular y simétrica.

Finalmente, en la organización de los *animales*, sobre todo de los que pertenecen a los grados superiores de la escala, se observa una diferencia esencial: la doble disposición de los órganos, una concéntrica o interior, otra excéntrica o dirigida al exterior. Las vísceras superiores a que la vida está principalmente

unida son las partes interiores: tampoco están sometidas a la regularidad. En los miembros, por el contrario, y en los órganos que nos ponen en relación con los objetos exteriores, domina todavía la disposición simétrica.

2. La *conformidad a una ley* se distingue de las dos formas precedentes. Marca un grado más alto y sirve de transición a la libertad del ser vivo. No es todavía la unidad subjetiva y la libertad misma. Sin embargo, en el conjunto de los elementos distintos que la constituyen aparecen no sólo diferencias y oposiciones, sino un acuerdo más real y profundo. Aun cuando esta unidad pertenezca todavía al dominio de la *cantidad,* no puede reducirse a una diferencia puramente numérica entre magnitudes. Deja ya vislumbrar una relación de *cualidad* entre términos distintos: no es la repetición pura y simple de una forma idéntica ni la combinación de lo igual y de lo desigual, alternando de modo uniforme, sino la concordancia de elementos esencialmente diferentes. Encierra esto un interés para la razón, que ve que los sentidos se dejan engañar y satisfacer por la simple relación de diferencia, que debe efectivamente aparecer entre las partes. Sin embargo, este acuerdo sigue siendo solamente un lazo oculto, que, para el espectador, es en parte cuestión de hábito, en parte, resultado de una atención más profunda.

Fácil es hacer que se comprenda este tránsito de la *regularidad* a la *conformidad a una ley,* valiéndose de ejemplos. Así, *líneas paralelas* de la misma dimensión son simplemente regulares. Un grado más elevado vemos en la igualdad de relaciones entre magnitudes desiguales, por ejemplo, en los *triángulos semejantes.* El círculo tampoco tiene la regularidad de la línea recta, sino que corresponde aún a la igualdad abstracta, porque todos los radios son iguales. Por esto, el círculo es todavía una línea curva poco interesante. Por el contrario, la *elipse* y la *parábola* muestran ya menos regularidad y no se dejan determinar sino por su ley. Así, los radios vectores son desiguales, pero están sometidos a la misma ley. De igual modo, el eje mayor y el menor son esencialmente diferentes, y sus focos no caen en el centro, como en el círculo. Aquí, pues, las diferencias fun-

damentales, cuyo acuerdo constituye la conformidad a una ley, se muestran ya como señaladas con el carácter que constituye la cualidad. Pero, si dividimos la elipse en el sentido de su eje mayor y de su eje menor, tenemos cuatro partes iguales. En este aspecto domina todavía aquí la igualdad. La *línea oval* ofrece mayor libertad dentro de la conformidad íntima a una ley, a la cual está sometida, aun cuando no se la haya podido encontrar ni determinarla matemáticamente; sin embargo, si dividimos esta línea libre de la naturaleza, en el sentido de su eje mayor, nos da todavía dos mitades iguales.

Finalmente, la regularidad en la conformidad a una ley desaparece completamente en las líneas que, en un respecto, se asemejan a la línea oval, pero que, cortadas en el sentido de su eje mayor, dan mitades desiguales. Tal es la línea llamada *ondulada*, designada por Hogarth como línea de la belleza. Las líneas de un lado del brazo diferentes de las del otro són nuevo ejemplo. En ellas la conformidad a una ley carece de toda regularidad. Es el mismo principio que determina las formas tan ricas y variadas del organismo en los seres vivos de un orden superior.

Aun cuando la conformidad a una ley constituye una unidad más alta que la regularidad, es todavía demasiado sencilla y abstracta para permitir el desarrollo libre. Por otra parte, privada de la libertad más elevada, aun de la subjetividad, no puede manifestar la vida, y, sobre todo, el espíritu.

3. La *armonía* ocupa un grado superior.

La *armonía* es una relación entre elementos diversos que forman una totalidad, y cuyas diferencias, que lo son de cualidad, tienen su principio en la esencia de la cosa misma. Esta relación, que contiene la de conformidad a una ley, y que deja tras de sí la simple igualdad o la repetición alternativa, es tal, que las diferencias entre los elementos no aparecen solamente como diferencias y oposiciones, sino como formando una unidad cuyos términos todos concuerdan interiormente. Este acuerdo constituye la armonía. Así la armonía consiste, por una parte, en una totalidad de elementos esencialmente distintos, y, por otra, en

la destrucción de su oposición, por donde se manifiesta su conveniencia recíproca; en este sentido se habla de la armonía de las formas, de la de los colores, de la de los sonidos, etc. Así el *azul*, el *amarillo*, el *verde*, el *rojo* son elementos esencialmente distintos, diferencias esenciales del color. No se trata únicamente de cosas desiguales que, como en la simetría, se reúnen regularmente para formar una unidad enteramente exterior, sino de elementos directamente opuestos, como el amarillo y el azul, y de su neutralización, de su identidad concreta. La belleza de la armonía consiste en evitar diferencias demasiado marcadas, oposiciones chocantes, que, como tales, deben borrarse de modo que dejen aparecer el acuerdo en medio de las diferencias. La *tónica*, la *media* y la *dominante* en los sonidos constituyen diferencias que concuerdan al unirse. El mismo principio se aplica a la armonía de las formas, de los movimientos, etc.

Pero la armonía no es aún la subjetividad libre que constituye la esencia de la idea y del alma. En ésta, la unidad no es la simple reciprocidad y el acuerdo de los elementos, sino la negación de su diferencia, que produce la unidad espiritual. La armonía no llega a esto, como la melodía, por ejemplo, que, aunque contenga la armonía como principio, posee una subjetividad más alta, más viva, más libre, y la expresa. La simple armonía no revela el alma ni el espíritu, aunque entre las formas que no pertenecen todavía a la actividad libre sea la más elevada y que ya conduzca a ello.

B. *De la belleza como unidad abstracta de la materia*

La belleza de la *materia* considerada en sí misma, abstracción hecha de la forma, consiste en su unidad y su identidad con ella misma como excluyendo toda diferencia: lo cual constituye la *pureza*. Las líneas limpiamente trazadas, las *superficies lisas*, etc., nos agradan por su carácter mismo de sencillez, de uniformidad constante. Así, pues, la pureza del *cielo*, la claridad de la *atmósfera*, la superficie lisa como el espejo de un lago o del *mar tranquilo* nos regocijan. El mismo efecto nos produce la pureza

de los *sonidos*: El sonido puro de la voz, simplemente como tal, tiene ya algo de infinitamente agradable y expresivo. La palabra tiene sonidos puros, como las vocales *a, e, i, o, u,* y sonidos mixtos, como *eu, ae*. Los dialectos populares presentan particularmente sonidos que no son puros, como *oa*. Importa también para la pureza de las vocales que no estén rodeadas de consonantes que la alteren, como en las lenguas del Norte. Por esto el italiano, que conserva esta pureza, tiene tanto de musical.

Idéntico efecto producen los *colores puros* o *simples*. Los colores menos vivos y menos claros; resultado de mezclas, son menos agradables, aun cuando se combinen y armonicen más fácilmente, por lo mismo que la fuerza, oposición o contraste les falta. El *verde* es, en verdad, un color mixto, producido por la combinación del amarillo y el azul, pero es una simple neutralización; y, cuando es verdaderamente puro, tiene algo de bienhechor para la vista; es menos chillón que el amarillo y el azul, de los cuales hace desaparecer la oposición y la diferencia chocante.

III. Imperfección de la belleza natural

A. *El interior de los seres, invisible.*
B. *Dependencia de los seres individuales.*
C. *Límites de su existencia.*

El objeto de la ciencia que estudiamos es lo bello en el arte. Lo bello en la naturaleza no entra en aquél, sino como forma primera de lo bello. Ahora bien, para comprender la necesidad y la esencia del ideal, es preciso examinar por qué la naturaleza es necesariamente imperfecta, y cuáles son las causas de esta imperfección.

El punto más alto a que hemos llegado es la vida animal. Partiendo de él, pueden señalarse los caracteres y las causas de esta imperfección en los seres naturales.

A. El *animal* debe su individualidad al movimiento incesante por el cual se asimila la materia y convierte lo exterior en interior. Adquiere de este modo existencia propia. Su organismo, encerrado en sí mismo, tiene por fin único la conservación del ser vivo que mantiene el desarrollo de la vida interior presente e inmanente en todos los miembros. Así el animal tiene el sentimiento de su *individualidad*. Este sentimiento la *planta* no puede tenerlo, porque lanza sin cesar al exterior un nuevo individuo, sin poder recogerse en sí y concentrarse en un punto negativo en que coloque su individualidad. Sin embargo, lo que nosotros vemos en el organismo animal, como ser vivo, no es este punto central de la vida, sino solamente la multiplicidad de los órganos. El sitio particular de las operaciones de la vida orgánica permanece para nosotros oculto. No vemos más que los contornos de la forma exterior, enteramente recubierta de escamas, de plumas, de pelo, de piel. Es una envolvente que pertenece, sin duda a la animalidad, pero sólo como producción animal de forma vegetativa. Manifiesta esto una de las imperfecciones capitales de la belleza en la vida de los animales. No vemos en el organismo de éstos el alma, la vida interior y su manifestación exterior, sino formaciones de un reino interior. En el animal, sólo porque lo interior permanece tal, lo exterior se ofrece sólo como puramente exterior, y no como penetrado, vivificado por el alma en todas sus partes.

El *cuerpo humano*, en este aspecto, ocupa un rango mucho más elevado, porque en todas sus partes manifiesta que el hombre es un ser uno, animado, sensible. La piel no está recubierta de vegetaciones inanimadas. La sangre aparece en toda la superficie; lo que puede llamarse plétora general de la vida, *turgor vitae*, anuncia en todos los puntos un corazón que late dentro y un alma que respira. Del mismo modo la piel se muestra sensible en todos lados, y deja ver la *morbidezza*, el color propio de la carne y de los nervios que da el tinte y constituye el tormento de los artistas. Sin embargo, esta superficie ofrece a la vista imperfecciones en sus pormenores, cortaduras, arrugas, poros, pelos, venillas. Por otra parte, la piel, cuya transparencia hace visible la vida interior, no es más que una envoltura

destinada a preservar los órganos del contacto exterior; un medio al servicio de un fin orgánico, que acusa una necesidad de la naturaleza animal. La inmensa ventaja que conserva el cuerpo humano consiste en la *expresión* de la sensibilidad, que se manifiesta, si no siempre por la sensación misma, al menos, como capacidad de sentir. Pero aquí mismo se observa igual defecto, y es que el sentimiento, como interior y concentrado en sí, no aparece igualmente en todos los miembros. Una parte de los órganos está exclusivamente consagrada a las funciones animales, y muestra este destino en su forma, mientras que otras admiten en grado superior la *expresión de la vida del alma, del sentimiento y de las pasiones.* En este aspecto, el alma con su vida interior no aparece a través de toda la forma exterior del cuerpo.

El mismo inconveniente se hace sentir, en grado superior, en el mundo del espíritu. Cada parte, considerada como órgano especial de este gran cuerpo, la familia, el Estado, tiene su vida propia y no revela en sí, de modo visible, la vida general que anima el conjunto.

Finalmente, lo mismo ocurre con el individuo como ser espiritual. Su carácter no aparece simultáneamente en su totalidad, sino parcialmente, en una serie de actos sucesivos y determinados.

B. Pasemos a tratar otro punto importante que sigue inmediatamente a éste.

Con los individuos que nos presenta la naturaleza, vemos la idea pasar a la existencia real; pero enlazada, por lo mismo, en las exigencias del mundo exterior; arrastrada a lo condicional por la dependencia de las circunstancias, a lo relativo por la necesidad de vínculos entre los fines y los medios, en una palabra, a lo finito, que es el carácter de toda manifestación fenomenal. El mundo real se presenta de este modo como un sistema de relaciones necesarias entre individuos o fuerzas que parecen tener existencia propia, pero que no por eso dejan de utilizarse como medios al servicio de un fin que les es extraño, o necesitan ellas mismas de algo exterior que les sirva de me-

dio. Desde este momento parece quedar el campo abierto al capricho y al azar, tanto como a lo imprescindible y lo necesario. No es en este mundo de la necesidad donde el individuo puede desarrollarse libremente.

Así el animal, como individuo, está atado a un elemento particular, el aire, el agua, la tierra, que determina su género de vida, su alimento, toda su manera de ser. Existen, es verdad, especies de transición, aves nadadoras, mamíferos que viven en el agua, pero son sencillamente seres híbridos y no naturalezas superiores que abracen y concilien lo contradictorio. Además, el animal está en perpetua dependencia de la naturaleza y de las circunstancias exteriores. Dominado por todas estas causas, está expuesto, cuando llegan a serle duras, avaras o difíciles, a perder la plenitud de sus formas y la flor de su belleza.

El cuerpo humano, aunque en grado menor, está sometido a una dependencia semejante respecto a los agentes exteriores.

Pero esta dependencia se manifiesta principalmente en medio de los intereses que pertenecen al mundo del espíritu, en que se ve en toda su extensión la prosa de la vida humana. Sin hablar de la contradicción que estalla entre los fines de la vida material y los más elevados del espíritu, el individuo, para conservarse, debe prestarse de mil maneras, como medio, a fines del prójimo, y recíprocamente reducir a los demás a la condición de simples instrumentos para sus propios intereses. El individuo, en este mundo prosaico de las circunstancias diarias, no se desarrolla como un ser completo inteligible por sí y que no recibe de otro su razón de obrar. En las mismas situaciones importantes en que los hombres se reúnen y forman grandes asambleas, estallan la diversidad y la oposición de tendencias e intereses. Comparados con el fin general, los esfuerzos individuales que a él tienden no conducen más que a una obra fraccionaria. Los jefes mismos, que dominan la situación y se identifican con ella, colocados al frente de los negocios en la dificultad de las circunstancias. En todos estos aspectos, el individuo no puede conservar, en esta esfera, la apariencia de una fuerza libre que se desarrolla sin impedimento en la plenitud de su vida, lo cual constituye la belleza.

C. Todo individuo que pertenece al mundo real de la naturaleza o del espíritu carece de libertad absoluta, porque está limitado o más bien particularizado en su existencia.

Todo ser individual de la naturaleza viva, en el reino animal, pertenece a una especie determinada, fija, de cuyos límites no puede pasar. Por lo mismo, su tipo está determinado, su forma está fijada. Encerrado en un círculo infranqueable, no por eso está menos sometido a todas las circunstancias particulares que rodean su individualidad propia.

Sin duda, el espíritu encuentra la idea completa de la vida realizada en el organismo que le es propio, y, comparados con el hombre, los animales, sobre todo los de las especies inferiores, pueden parecer existencias pobres y miserables. Pero el cuerpo humano mismo presenta, desde el punto de vista de la belleza, una progresión de formas que corresponde a la diversidad de razas. Después de estas diferencias, vienen las cualidades hereditarias de familia, las particularidades que dependen de la profesión, las variedades de temperamento, las originalidades y las singularidades del carácter. Luego las pasiones habituales, los intereses, en cuya persecución el hombre se liga y se dedica, las revoluciones que se operan en su moral y en su conducta; y todo ello se traduce en la forma exterior y se graba con trazos profundos e indelebles en la fisonomía, hasta el punto, a veces, de desfigurar y borrar el tipo general.

Bajo este respecto, no hay nada en el mundo más bello que los niños, porque en ellos todas las particularidades duermen todavía como contenidas en su germen. Ninguna pasión se ha desencadenado aún en su pecho. Ninguno de los intereses tan numerosos que agitan el corazón humano ha trazado todavía un surco y depositado su signo fatal en su rostro invisible. Pero en esta edad de inocencia, aun cuando en la vivacidad del niño todo se anuncia como posible, no se reconoce ninguno de los rasgos profundos del espíritu, que se ha visto forzado a desplegarse en sí y a perseguir en su desarrollo los fines elevados que convienen a su naturaleza y a su esencia.

Todas estas imperfecciones se resumen en una palabra, lo *finito*. La vida animal y la vida humana no pueden realizar la

idea en su forma perfecta, igual a la idea misma. Tal es el principio por el cual el espíritu, no pudiendo encontrar en la esfera de la realidad y en sus límites el espectáculo inmediato y el goce de su libertad, se ve forzado a satisfacerse en una región más elevada. Esta región es la del *arte,* y su realidad, el *ideal.*

La necesidad de lo *bello en el arte* se deduce, por tanto, de las imperfecciones de la realidad. La misión del arte es representar, en formas sensibles, el desarrollo libre de la vida, y, sobre todo, del espíritu; en una palabra, hacer la apariencia semejante a su idea. Entonces es solamente cuando lo verdadero se aparta de las circunstancias accidentales y pasajeras, se emancipa de la ley que lo condena a recorrer la serie de las cosas finitas. Entonces es cuando llega a una manifestación exterior que no deja ver las necesidades del mundo prosaico de la naturaleza, a una representación digna de él, que nos ofrece el espectáculo de una *fuerza libre,* que no depende sino de sí misma, que tiene en sí su propio destino y que no recibe del exterior sus determinaciones.

CAPÍTULO TERCERO

DE LO BELLO EN EL ARTE O DEL IDEAL

Lo bello en el arte ofrece tres puntos principales de estudio:

I. El *ideal* como tal en su generalidad;

II. Su *determinación* como obra de arte;

III. Las *cualidades* del artista necesarias para producirlo.

SECCIÓN PRIMERA

I. Del ideal en sí mismo

A. *De la bella individualidad.*
B. *Relación del ideal con la naturaleza.*

A. Lo más general que puede decirse sobre el *ideal* en el arte, apoyándose en las consideraciones precedentes, es que lo verdadero no tiene existencia ni autenticidad, sino en cuanto se desarrolla en la realidad exterior. Pero puede imprimir a su propia manifestación una unidad tal, que cada una de las partes de que se compone deje ver en sí el alma que penetra y anima el todo.

Tomemos un ejemplo: en el cuerpo humano la idea aparece bajo la forma de la reciprocidad de los órganos; no manifestando en cada miembro más que una actividad particular y un movimiento parcial, pero puede decirse que en los ojos el

alma se concentra por entero, y no sólo lo sirven para ver, sino que por ellos el alma es vista. Ahora bien, podemos figurarnos el arte del mismo modo. Tiene por objeto hacer la *forma*, por la cual representa la *idea* semejante en toda su extensión a la vista, que es el asiento del alma y hace el espíritu visible. Cada una de las formas que el arte ha modelado deviene un Argos de innumerables ojos, por los cuales el alma y el espíritu se dejan ver desde todos los puntos de la representación.

¿Pero qué alma es esa que debe así irradiar por todas partes a través de la forma en que aparece? ¿Cuál es su naturaleza, para ser capaz de encontrar en el arte su manifestación pura? No es esto lo que puede llamarse alma en la naturaleza inorgánica ni aun en los seres animados y vivos. En ellos todo es finito, limitado, sin conciencia de sí ni de la libertad. En el desarrollo de la vida del espíritu es donde únicamente hay que buscar la infinitud libre, que consiste en permanecer para sí, en su existencia real, el principio interno de esta existencia; en volver en sí mismo en su propia manifestación exterior, y en permanecer en sí, sin dejar de desarrollarse. Así no es dado sino al espíritu, cuando, al pasar al mundo, entra en los límites de lo finito, marcarlo con el sello de su propia infinitud y de la libre vuelta sobre sí mismo.

Ahora bien, puesto que el espíritu no es realmente libre, sino en cuanto ha llegado a conocerse en su generalidad y elevado a su nivel los fines que en sí mismo lleva según su propia idea, mientras no ha tomado posesión de esta libertad, no puede existir sino como fuerza ilimitada, carácter detenido en su desarrollo, alma mezquina y prosaica. Con un fondo tan insignificante, la manifestación infinita del espíritu permanece puramente formal, porque en ella no tenemos más que una forma vacía de la verdadera espiritualidad. Sólo hay un fondo verdadero y sustancial en sí que pueda comunicar a la realidad finita y pasajera su independencia y su sustancialidad. Por esto, el objeto mismo parece a la vez determinado, limitado, encerrado en sí y sustancial, sólido, lleno. Por esto, la existencia real, aun cuando finita en sí, adquiere la posibilidad de manifestarse al mismo tiempo como principio universal y como alma, gozando de la personalidad.

En una palabra, el arte tiene como destino coger y representar lo real como verdadero, es decir, en su conformidad con la idea, conforme ella misma con su verdadera naturaleza, o habiendo alcanzado la existencia reflexiva.

La *verdad* en el arte no puede ser, por tanto, la simple fidelidad a que se limita lo que se llama imitación de la naturaleza. Pero el exterior debe concordar con un fondo que esté en armonía con él mismo, y que de este modo pueda manifestarse exteriormente como en realidad es el mismo.

Puesto que el arte recoge todo lo que en lo real está manchado por la mezcla de lo accidental y de lo exterior a esta armonía del objeto con su verdadera idea, rechaza todo lo que en la representación no responde a ello, y por esta *purificación* produce, en primer término, el ideal; halaga a la naturaleza, como se dice de los pintores de retratos. Por lo demás, el mismo retratista, que es el que menos tiene que ver con el ideal, debe favorecer y lisonjear en el sentido de prescindir de los accidentes insignificantes y variables del rostro para coger y representar los rasgos esenciales y permanentes de la fisonomía, que son expresión del alma original del sujeto, porque es exclusivamente propio del ideal poner en armonía la forma exterior con el alma.

Esta propiedad de reconducir la realidad externa a la espiritualidad, de suerte que la apariencia exterior conforme con el espíritu sea su manifestación, constituye la naturaleza del ideal. Sin embargo, esta espiritualización no llega al término extremo del pensamiento, hasta presentar lo general en su forma abstracta: se detiene en el punto intermedio, en que la forma puramente sensible y el espíritu puro se encuentran de acuerdo. El ideal es, por tanto, la realidad abstraída del dominio de lo particular y de lo accidental, en tanto que el principio espiritual, en esta forma en que se eleva frente a la generalidad, aparece como *individualidad viva:* porque la individualidad que lleva en sí un principio sustancial y lo manifiesta al exterior está colocada en el punto medio preciso en que la idea no puede todavía desarrollarse en su forma abstracta y general, sino que queda encerrada en una realidad individual, que por

la vida pero no la libertad.

su parte, libre de los lazos de lo finito y lo condicional, se ofrece en una armonía perfecta con la naturaleza íntima, la esencia del alma.

Schiller, en una obra en verso titulada *El ideal y la vida,* opone al mundo real, a sus dolores y sus luchas, *la belleza silenciosa y tranquila de la morada de las sombras.* Este imperio de las sombras es el ideal. Los espíritus que en él aparecen están muertos en la vida real, apartados de las necesidades de la existencia natural, libres de los lazos en que nos retiene la dependencia de las cosas exteriores, de todos los reveses, de todas las dislaceraciones inseparables del desarrollo en la esfera de lo finito.

Sin duda el ideal pone el pie en el mundo de la sensibilidad y de la vida real; pero lo conduce a sí mismo, como todo lo que es del dominio de la forma exterior. El arte sabe retener el aspecto necesario para la apostura de la apariencia sensible en los justos límites en que ésta puede ser la manifestación de la libertad del espíritu. Por esto, solamente el ideal, permaneciendo encerrado en sí mismo, libre e independiente en el seno de lo sensible, aparece como hallando en su propia naturaleza su dicha y su felicidad. El eco de esta felicidad resuena en todas las esferas del ideal.

En este aspecto, puede colocarse en el punto culminante del ideal, como su rasgo esencial, esa calma llena de *serenidad,* esa dicha inalterable que saca del goce de su ser una naturaleza que se basta y se satisface a sí misma. Toda existencia ideal, en el arte, se nos aparece como una especie de divinidad bienaventurada. En efecto, para los dioses, que gozan de la felicidad, no puede haber nada bastante serio en todas estas necesidades de la vida real, en las pasiones que nos agitan y en los intereses que dividen el mundo de las existencias finitas. Éste es el sentido de las palabras de Schiller: «Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece al arte».

Una crítica pedantesca ha tomado muchas voces en broma esta frase. El arte en general, se ha dicho, y en particular la poesía de Schiller son de naturaleza seria. Sin duda, la seriedad no falta en el ideal; pero, precisamente en ella, la serenidad sigue

siendo el carácter fundamental. Este poder de la individualidad, este triunfo de la libertad concentrada en sí es lo que reconocemos particularmente en las obras del arte antiguo, en la calma y la serenidad de los personajes que ha representado; y no sólo ocurre en la felicidad exenta de lucha, sino también aun cuando el sujeto acabe de recibir uno de esos golpes terribles de la suerte que destrozan la existencia entera. Así vemos a los héroes trágicos sucumbir víctimas del Destino; pero su alma se concentra en sí y vuelve a encontrarse en toda su independencia, cuando dice: «Debía ser así». El sujeto permanece entonces fiel a sí mismo, abandona lo que se le arrebata. Sin embargo, no sólo le es arrebatado el fin que perseguía, lo deja caer, pero no cae con él. El hombre, aplastado por el destino, puede perder la vida, no la libertad. Esta fuerza, que no se apoya más que en sí misma, es lo que permite también conservar y dejar ver la calma y la serenidad en medio del dolor.

Verdad es que en el arte romántico las luchas intestinas y el desacuerdo entre las potencias del alma son empujadas más lejos. En general, las oposiciones son más profundas, la división se acentúa y mantiene con más fuerza. Sin embargo, aun cuando el dolor penetre más en el alma que entre los antiguos, una alegría íntima y profunda en el sacrificio, cierta dicha en el sufrimiento, las delicias del dolor, una especie de voluptuosidad, hasta en el martirio, pueden ser representadas. En la música italiana seriamente religiosa, este goce interior y esta glorificación del dolor se dejan ver en la expresión particular de las quejas.

Esta expresión en el arte romántico es, en general, lo que se llama *reír llorando*. Las lágrimas corresponden al dolor; la risa, a la serenidad; y así, reír llorando designa la independencia del ser libre en medio de los tormentos y el sufrimiento. La risa nada tiene de común, en este caso, con el movimiento sentimental, la vanidad afectada de un sujeto que estudia el modo de producir lo bello con asuntos insignificantes o con pequeños sufrimientos personales debe aparecer como signo de la belleza que se contiene y permanece libre en medio de los más crueles dolores. Así se dice de Jimena en los romances del Cid: «¡Cuán her-

mosa estaba en su llanto! No saber contenerse nos desagrada y repugna, o nos parece risible. Los niños lloran por el motivo más pequeño; sus lágrimas nos hacen reír. Pero el llanto en los ojos de un hombre serio, que se contiene a pesar de sus profundos sufrimientos, presenta una expresión que nos conmueve de muy distinto modo.

En la risa sencilla, la facultad de contenerse no debe desaparecer, si no se quiere que el ideal se pierda. Qué impresión no nos produce la risa inextinguible de los dioses de Homero, esa risa que resulta de su inalterable felicidad, que sólo expresa la serenidad y no un abandono completo. El llanto, como simple lamentación, no puede entrar en la obra de arte.

B. El considerar el ideal desde el punto de vista de la forma, que le es tan necesaria como el fondo mismo, nos conduce a estudiar la relación de la representación *ideal* en el arte con la *naturaleza*.

En este punto encontramos la polémica, tantas veces renovada, sobre si el arte debe representar los objetos tal como son, o enaltecer y *transfigurar* la naturaleza. En estos últimos tiempos, se debe a Winckelmann principalmente, el haber resucitado y dado nueva importancia a la cuestión. Lleno de ardiente entusiasmo por las obras de los antiguos y sus formas ideales, Winckelmann se dedicó sin descanso a hacer reconocer su excelencia y a propagar por el mundo el conocimiento y estudio de estas obras maestras del arte. Pero se extraviaron los que lo siguieron, y acabaron por caer en la insulsez, en la falta de vida y de originalidad. Tuvo lugar una reacción. El arte, y en particular la pintura, fueron sacados de este atolladero por lo que se llamaba el ideal. Pero no se salió de un exceso sino para lanzarse en otro. El público se cansó muy pronto del *natural* puesto de moda. En el teatro, por ejemplo, cansaron las escenas diarias, los incidentes caseros y costumbres domésticas, las representaciones sentimentales del corazón humano presentadas como expresión de la verdad natural.

En esta oposición de lo *ideal* y la *naturaleza* se considera más particularmente un arte especial, ordinariamente la pintu-

Para presentar la cuestión de un modo más general, podemos preguntarnos: ¿Es el arte poesía o prosa, siendo lo poético en el arte precisamente el ideal? Pero se trata ahora de saber qué constituye la prosa y la poesía en el arte. Por otra parte, la poética, como representación del ideal, puede inducir a graves errores, porque, fijándose en el sentido exclusivo del término, cabe confundir lo que propiamente pertenece a la poesía, y hasta a un género particular de poesía, con lo que es carácter común de todas las artes.

Así se puede distinguir, en la oposición de lo ideal y de la naturaleza, los puntos siguientes:

1° El ideal puede presentarse como algo puramente exterior y formal. Es entonces simple creación humana, cuyo asunto le ha sido suministrado por los sentidos, y que el hombre realiza por su propia actividad.

En este caso, el fondo en sí puede ser completamente indiferente, o tomarse de la vida común. Fuera del arte, no nos ofrece más que un interés pasajero, momentáneo. Así, por ejemplo, la *pintura holandesa* ha podido producir efectos tan variados, representando mil y mil veces las escenas tan variables y fugaces de la naturaleza común, como reproducidas por el hombre.

Lo que en estos asuntos nos interesa es que se nos presenten como creaciones del espíritu que metamorfosea su parte exterior y material en lo que existe más artificial y conforme consigo mismo; puesto que los quita sus propiedades físicas y sus verdaderas dimensiones, sin dejar de presentarnos el espectáculo de la realidad.

Así, comparada con la *realidad prosaica*, esta *apariencia* que el arte crea es una verdadera maravilla. Es, si se quiere, una especie de burla, una ironía por la cual el espíritu se mofa del mundo real y de sus formas exteriores. En efecto, ¿cuántas disposiciones no deben adoptar la naturaleza y el hombre en la vida común? ¿Cuántos medios no se ven forzados a emplear para ejecutar la misma cosa? ¿Qué resistencia no opone la materia, el irreal, por ejemplo, a la mano del obrero que lo trabaja? Por

el contrario, la imagen que el arte emplea en sus creaciones, es un elemento dócil, sencillo y cómodo. Todo lo que el hombre y la naturaleza producen con tanto trabajo en el mundo real la actividad del espíritu lo encuentra sin esfuerzo en sí misma. Además, los objetos reales, y el hombre considerado en su existencia diaria, no son de una riqueza inagotable. Su dominio es limitado: piedras preciosas, oro, plantas, animales, etc.; no se extiende a más. Pero el hombre, con su facultad de crear como artista, encierra en sí todo un mundo de asuntos que roba a la naturaleza, que ha recogido en el reino de las formas y de las imágenes, para constituir con ellos un tesoro, y que saca luego libremente de sí mismo, sin necesidad de todas las condiciones y preparativos a que la realidad está sometida.

El arte presta también a los objetos de por sí insignificantes otro servicio que el de darles un valor que no tienen, elevándolos a la primera forma de la idealidad. Los idealiza también, en el sentido del tiempo, fijando para que *perdure* lo que en la naturaleza es movible y pasajero. Una sonrisa que se borra en el momento, un rayo de luz que se eclipsa, los rasgos fugitivos del espíritu en la vida humana, todos estos accidentes, que pasan y son inmediatamente olvidados, el arte se los arrebata a la realidad momentánea, y, en este aspecto, es también superior a la naturaleza.

2° Interés mucho más vivo y profundo nos ofrece el arte, cuando, en lugar de reproducir simplemente los objetos en su existencia exterior y bajo su forma real, los representa como el espíritu los percibe, de modo que, sin hacerles perder su forma natural, amplía su significación y los aplica a otro fin que al que les es propio. Lo que existe en la naturaleza es algo puramente *individual* y particular. La representación, por el contrario, está esencialmente destinada a manifestar lo general. Así aventaja a lo natural en cuanto su dominio es más extenso. Puede llegar a conocer la esencia de lo que toma como asunto, explicarla y hacerla visible. La obra de arte no es, ciertamente, simple representación general, sino esta idea encarnada, individualizada. Como procedente del espíritu y de su poder representativo,

debe, sin apartarse de los límites de la individualidad viva y sensible, abrir camino en sí a este carácter de generalidad. Lo cual, comparado con el género de creación que se limita a la imitación de lo real en sus formas exteriores, constituye un grado superior en lo ideal. El objeto del arte es, en este caso, percibir el objeto en su generalidad y dejar aparte en la representación todo lo que, para la expresión de la idea, sería puramente indiferente. El artista, por tanto, no toma, en lo que se refiere a las firmas y a los modos de expresión, todo lo que encuentra en la naturaleza, y porque lo encuentra así, sino que, si quiere producir verdadera poesía, recoge solamente los rasgos verdaderos, conformes con la idea de la cosa, y, si toma la naturaleza como modelo, no es porque ella haya hecho esto o lo otro de tal manera, sino porque lo ha hecho bien. Ahora, este *bien* es algo más elevado que la realidad misma, tal como se ofrece a nuestros sentidos.

Cuando el artista, pues, quiere representar la forma humana, no procede como se hace en la restauración de los cuadros viejos, en los cuales se reproduce fielmente, en los sitios nuevamente pintados, la red de hendiduras y de resquebrajaduras producidas al secarse los colores y el barniz. La misma pintura de retratos no cuida del tejido de la piel y sus particularidades. Sin duda los músculos y las venas deben ser indicados, pero no señalados con los mismos pormenores y precisión que en el natural tienen; porque, en todo esto, el espíritu interviene poco, si es que interviene algo; ahora bien, la expresión de lo que concierne al espíritu es lo esencial en la forma humana. Por esto hay quizá menos perjuicio para el arte de lo que se dice con respecto a que el desnudo en las estatuas sea más raro entre nosotros que entre los antiguos; el *vestido moderno* cuán antiartístico y prosaico es comparado con el de los antiguos.

Lo que es verdadero para las formas exteriores del cuerpo humano se aplica también a una multitud de circunstancias y exigencias que en la vida real son necesarias y comunes a todos los hombres, pero que no tienen relación con el verdadero destino y los intereses esenciales del espíritu.

El mismo principio puede ser admitido sin reserva en lo que concierne a la representación poética. Se concede a Homero, desde este punto de vista, el mayor grado de naturalidad. Sin embargo, a pesar de toda la fidelidad, de toda la claridad (εναργεια) que reina en sus descripciones, se ve forzado a contar las cosas en general; y a nadie puede ocurrírsele exigir que todas las particularidades se describan como la realidad las ofrece. Así el retrato físico de Aquiles se limita a los rasgos principales. Por otra parte, la poesía, por lo mismo que se expresa mediante la palabra, representa de una manera general. Es esencial a la palabra abstraer y resumir. Por último, la poesía debe solamente distinguir el elemento enérgico, esencial, significativo; y este elemento es precisamente el ideal; no lo que se ofrece simplemente como realidad, cuyos pormenores todos sería insulso y fastidioso reproducir.

3° Ahora bien, puesto que es el espíritu mismo quien realiza, bajo la forma de la apariencia exterior el mundo interior de ideas llenas de interés que encierra en su seno, ¿qué significa la oposición entre lo *ideal* y lo *natural?* Lo natural, en efecto, pierde en este caso su sentido propio. Si no es más que la forma exterior del espíritu, no tiene valor propio; es el espíritu mismo que ha encarnado. En una palabra, aparece solamente como expresión de lo espiritual, y, por tal razón, como idealizado; porque acomodar al espíritu, moldear, trabajar en el sentido del espíritu es lo que se llama, en otros términos, idealizar.

En este lugar es donde la cuestión de lo natural y de lo ideal encuentra su verdadero puesto y tiene sentido. Pretenden unos que las formas naturales, bajo las cuales aparece el espíritu, sin haber sido trabajadas de nuevo por el arte, son tan bellas y perfectas de por sí, que no hay belleza superior que con el nombre de ideal se distinga de la belleza real. Otros hacen sentir la necesidad en que el arte se ve de hallar por su propio esfuerzo, en oposición a lo real, otras formas más ideales y una manera de representación que le sea propia.

De hecho existe en el mundo del espíritu una naturaleza ordinaria para la forma y para el fondo. El arte puede tomarla

como tema de sus representaciones, y es lo que hace a diario; pero entonces, como ya se ha dicho, la representación como tal, como creación y producción del arte, es lo único que verdaderamente nos interesa. El artista exigiría en vano al hombre culto que mostrara interés por toda su obra, es decir, por el asunto considerado en sí mismo.

Así debe concebirse lo que se llama de ordinario *naturaleza común* para tener derecho a entrar en el dominio del arte.[1]

---

[1] La llamada *pintura de género* es la que principalmente no ha desdeñado asuntos semejantes. Llegó a su mayor perfección en la escuela *holandesa*.

¿Qué es lo que ha inducido a los holandeses a apropiarse esta forma del arte? ¿Cuál es el asunto de todos esos pequeños cuadros que, sin embargo, ejercen un gran atractivo y no deben rechazarse absolutamente a título de que representan la naturaleza vulgar? Pues que el fondo de todos ellos, examinado de cerca, no es tan vulgar como se piensa.

Los *holandeses* han tomado el fondo de sus representaciones de ellos mismos, del espectáculo de su propia vida y de su historia. El holandés ha creado en gran parte el suelo en que habita, y está obligado a defenderlo contra las invasiones del mar que amenazan sumergirlo.

Los habitantes de las ciudades, como los aldeanos, por su valor, su constancia y su bravura, han sacudido el yugo de la dominación española bajo Felipe II. Han conquistado, con la libertad política, la libertad religiosa en la religión de la libertad. El espíritu de burguesía, esa pasión por las empresas en lo pequeño como en lo grande, en su propio país como en el vasto mar; ese amor al bienestar mantenido por los cuidados, la pureza y la limpieza; el goce íntimo, el orgullo, que nacen del sentimiento de deberlo todo a la propia actividad, es lo que constituye el fondo de todas sus pinturas. Ahora bien, no es esto materia y asunto vulgares que puedan herir la susceptibilidad desdeñosa de los cultos espíritus cortesanos. Es en este sentido de buena y fuerte nacionalidad, como Rembrandt ha pintado su famosa *Ronda nocturna de Amsterdam;* Van Dyck, un gran número de sus retratos; Wouwerman, sus escenas de caballeros. Hay más, los festines campestres, las diversiones y tantos asuntos cómicos que nos encantan por su originalidad presentan el mismo carácter.

Entre los holandeses, en las escenas de taberna, en medio de las bodas y las danzas, en los festines, en que las gentes se entregan a la comida y a la embriaguez las disputas mismas y los golpes no alteran seriamente la alegría y la diversión. Las mujeres y las niñas asisten. Un sentimiento de libertad y de abandono penetra y anima todo. Esta serenidad de un placer merecido que aparece hasta en los cuadros de animales y que se revela como una satisfacción y un goce interior y profundo, está libertad y esta vitalidad animada, fresca, despierta, que deja ver el espíritu en la concepción y la representación, es lo que constituye el carácter elevado y el alma de esa clase de pinturas.

Pero existe otra materia más elevada e ideal para el arte; porque el hombre tiene intereses más serios y otros fines, que se revelan a medida que se desarrolla y ahonda en su naturaleza, y en los cuales debe ponerse en armonía consigo mismo. Género superior en el arte será, pues, el que se proponga representar ese asunto más elevado. Pero ahora, ¿dónde tomar formas para revestir lo que el espíritu engendra con su propio fondo? Pretenden unos que, puesto que el artista lleva en su interior estas elevadas ideas que crea, debe también obtener de sí mismo las formas nobles que con ellas convengan. Si se entiende con esto que las formas de los antiguos, por ejemplo, han sido realizadas con desprecio de las formas verdaderas de la naturaleza, que son falsas y vacías abstracciones, no se puede prestar demasiada adhesión a una tal opinión. No es posible tratar en el arte de formas arbitrarias y fantásticas.

Lo que hay que decir de esencial sobre esta oposición entre lo *ideal* en el arte y la *naturaleza* se puede reducir a lo siguiente:

Las formas bajo las cuales el espíritu aparece en el mundo real deben ser consideradas ya como un símbolo; nada son en sí, sino sólo la manifestación y la expresión del espíritu. Y este título, por reales que sean y tomadas fuera del arte, son ya ideales y se distinguen de la naturaleza como tal, que nada espiritual representa.

Pero en el arte, en sus grados superiores, el desarrollo de las *potencias internas del espíritu,* que constituyen el fondo de la representación, debe obtener la forma que le conviene. Ahora bien, el espíritu humano, tal como existe, posee todos estos elementos y tiene también formas para expresarlos. Concedido esto, se ha de declarar que es ocioso preguntar si en el mundo real se encuentran formas y fisonomías bastante bellas y ex-

---

Pero estos *cuadros de género* deben ser necesariamente de pequeñas dimensiones, y aparecer en todo su exterior como algo insignificante que nos es extraño por el asunto y el fondo de la representación. Escenas tales, representadas en grande, con la pretensión de satisfacernos plenamente en todos los respectos, no podrían mirarse.

presivas para que puedan servir al arte de modelo, cuando quiere, por ejemplo, representar un Júpiter en toda la majestad y serenidad de su poder, una Juno, una Venus, el Cristo, la Virgen y los Apóstoles. Puede sostenerse el pro y el contra. Pero esto será siempre una pura cuestión de hecho, y, como tal, insoluble. Para resolverla, sólo habría un medio: *mostrar;* lo cual, por ejemplo, sería difícil en cuanto a las divinidades griegas. Hay más: aun suponiendo que nos limitemos a lo actual, hay quien ha visto bellezas casi perfectas, en tanto que otro, mil veces más discreto, no las ha visto nunca. Además, la belleza de la forma no basta nunca para dar lo que hemos llamado el ideal. Elemento esencial de él es la individualidad viva del sujeto, y, por consiguiente, también, la de la forma. Una bella figura, perfectamente regular en cuanto a la forma, puede, sin embargo, ser fría e insignificante. Las divinidades griegas, esas existencias ideales, son individuos en que un carácter original y determinado, se une a lo general. La vitalidad del ideal consiste precisamente en que la idea que se quiere representar penetra en la apariencia exterior, bajo todos sus aspectos: la actitud, la apostura, el movimiento, los rasgos del rostro, la forma y disposición de los miembros, de tal suerte que nada quede vacío e insignificante, y que el conjunto parezca animado de la misma expresión. Esta superior vitalidad, que reconocemos en las obras atribuidas a Fidias, caracteriza a los grandes artistas.

Ahora bien, podríamos imaginar que el artista sólo tiene que recoger de aquí y de allá en el mundo real las mejores formas y reunirlas, o, como se acostumbra, escoger fisonomías y situaciones en las colecciones, en los grabados en cobre y madera para hallar formas convenientes que se adapten al asunto. Pero, después de haber coleccionado y seleccionado de este modo, nada tenemos hecho todavía. El artista debe mostrarse creador, y en el trabajo de su propia imaginación, con el discernimiento de las formas verdaderas, así como con un sentido profundo y una viva sensibilidad, realizar espontáneamente y de una vez la idea que le anima y que le inspira.

SECCIÓN II

DE LA DETERMINACIÓN DEL IDEAL

El ideal no puede seguir siendo simple concepción abstracta. En virtud de su idea misma, encierra un elemento determinado y particular. Debe, por tanto, manifestarse bajo una forma determinada. Preséntase entonces la cuestión de saber cómo el ideal, sin dejar de pasar al mundo exterior y finito, conserva su naturaleza propia, y, como ésta, por su parte, llega a ser capaz de recibir en su seno el principio ideal que constituye el arte.

Esta cuestión ofrece tres fases, que hay que considerar:

1ª La determinación del ideal *en sí mismo*.

2ª La determinación del ideal como manifestándose en su desarrollo en forma de *diferencias y oposiciones* que exigen un desenlace, lo que puede designarse con el nombre general de acción.

3ª La determinación *exterior* del ideal.

I. DE LA DETERMINACIÓN DEL IDEAL EN SÍ MISMO

A. *Lo divino como unidad y generalidad.* B. *Como círculo de divinidades.* C. *El reposo del ideal.*

A. Lo *divino* es el centro de las representaciones artísticas; pero, concebido en sí mismo, en su unidad absoluta, como el ser universal, sólo se dirige al pensamiento. Escapa a los sentidos y a la imaginación. Así, está prohibido a los judíos y a los mahometanos presentar una imagen sensible de la divinidad. En este punto todo camino está cerrado al arte, puesto que éste necesita esencialmente de formas concretas y vivas. Sólo la poesía lírica, en su impulso hacia Dios, puede celebrar aún su poder y su soberanía.

Pero, por otra parte, si la unidad y la universalidad son los

atributos del principio divino, no por eso está menos esencialmente determinado por su naturaleza. Ocultándose a la abstracción, deviene susceptible de ser representado y contemplado. En cuanto la imaginación puede percibirlo y manifestarlo en las imágenes sensibles reviste una multitud de formas diversas, y aquí comienza el dominio propio del arte.

B. En efecto, *primeramente* la sustancia divina, una por naturaleza, se divide y disemina en una multitud de *dioses* que gozan de existencia independiente y libre, como en la representación politeísta del arte griego. Y aun, desde el punto de vista cristiano, Dios aparece en oposición con su unidad puramente espiritual, bajo los rasgos de un hombre real, envuelto en una forma terrenal y humana. En *segundo lugar*, el principio divino puede manifestarse y realizarse bajo una forma determinada, como residiendo en el fondo del alma humana, presente en el corazón del hombre y obrando por su voluntad; y entonces, en esta esfera, hombres llenos del espíritu divino; santos mártires, santos, personajes virtuosos, llegan a ser también objeto adecuado de las representaciones artísticas. En *tercer lugar*, si es verdad que el principio divino debe revestir una forma determinada y pasar al mundo real, se manifiesta sobre todo por la actividad humana, porque el corazón del hombre, con todas las facultades que encierra, los sentimientos y pasiones que le agitan y conmueven en lo más íntimo y profundo; toda esta existencia tan animada y varia constituye la materia viva del arte. El ideal es su representación y expresión.

C. El ideal se nos ofrece en su mayor pureza, cuando los dioses, el Cristo, los apóstoles, los santos o los hombres piadosos y virtuosos no son representados en ese estado de calma y de felicidad, de satisfacción íntima, en que todo lo que depende de la vida terrenal, sus necesidades y exigencias, sus lazos, sus oposiciones y sus luchas, no les alcanzan ya. En este sentido, la pintura, y principalmente la escultura, han hallado formas ideales para representar a los dioses con su individualidad

propia, el Cristo como redentor del mundo, los apóstoles, los santos, como personajes aislados. La verdad absoluta, en su manifestación dentro del mundo real, aparece en este caso como retirada en sí misma, sin dejarse arrastrar a los vínculos de lo finito. Enteramente aislada dentro de sí, no deja, sin embargo, de existir en un estado determinado, pero, al unirse a lo exterior y a lo finito, se encuentra, purificada por el carácter simple de la determinación, de suerte que parece borrada toda huella de influjo exterior. Esta *calma eterna,* inalterable, o este reposo potente, como se representa, por ejemplo, en Hércules, es todavía, en forma determinada, el ideal como tal ideal.

Aun cuando los dioses se representan en su manifestación activa, no deben, sin embargo, descender de la altura de su carácter inmutable y de su inviolable majestad; porque Júpiter, Juno, Apolo, Marte son, sí, poderes y fuerzas determinadas, pero firmes en su asiento, conservando su libertad y su independencia, por más que su actividad se despliegue en el exterior.

En grado mucho menos elevado, en la esfera de la vida terrenal y humana, el ideal se manifiesta como determinado, cuando uno de los principios eternos que llenan el corazón del hombre tiene fuerza para refrenar la parte inferior y variable del alma. Por donde, efectivamente, la sensibilidad y la actividad, en lo que ofrecen de particular y de finito, son arrebatadas del dominio de lo accidental, y todo desarrollo particular se representa en una armonía perfecta con la verdad interior, que es su principio y su esencia. Lo que generalmente se llama *noble, excelente, perfecto* no es, efectivamente, en el alma humana, otra cosa que la verdadera esencia del espíritu, el principio moral y divino, que se manifiesta en el hombre, le comunica su actividad, su vida, su fuerza de voluntad, sus intereses reales y sus pasiones profundas, y le permite satisfacer las verdaderas necesidades de su naturaleza.

Pero aun cuando en el ideal el espíritu parezca, lo mismo que su manifestación, escondido y concentrado en sí mismo, en cuanto se particulariza y pasa al mundo real, está condenado al *desarrollo* y a sus condiciones, a saber: la oposición y lucha de

los elementos contrarios; lo cual nos lleva a tratar especialmente de la determinación del ideal, como procediendo por *diferencias* y por *oposiciones*, es decir, a tratar de la *acción*.

II. De la acción

La determinación simple del ideal ofrece, como atributos esenciales, la inocencia amable de una dicha celestial, semejante a la de los ángeles, o el reposo inalterable, la majestad de una fuerza libre que no depende sino de ella misma, la excelencia, la perfección que conviene a la existencia sustancial y absoluta. Sin embargo, el principio interno de las cosas, el espíritu universal es una fuerza activa cuya esencia es el movimiento y el desarrollo. Pero el desenvolvimiento es imposible sin lo exclusivo y sin la división. El espíritu universal, perfecto en la plenitud y totalidad de sus atributos, en cuanto llega a recorrer el círculo de las manifestaciones particulares que revelan su esencia, sale de su reposo para entrar en un mundo en que todo es oposición, división y confusión, y, entonces, en medio de este desacuerdo y de esta lucha, él mismo no puede librarse de la desgracia y del sufrimiento, que son el dato de las cosas finitas.

En el politeísmo, los dioses inmortales no viven en paz eterna; la división estalla entre ellos; animados por pasiones e intereses opuestos, se entregan a la lucha. Además, deben someterse al destino. El mismo Dios de los cristianos no escapa a la humillación del dolor y a la ignominia de la muerte. No se libra de esas angustias del alma, en las cuales ha de exclamar: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» Su madre sufre inefables dolores. La vida humana, en general, es vida de lucha, de combates y de sufrimiento; porque la grandeza y la fuerza no se miden, verdaderamente, sino por la fuerza y la grandeza de la oposición. El espíritu entonces se aísla y reconcentra, desarrolla la energía profunda de su naturaleza interior y revela su poder con tanta mayor claridad, cuanto más numerosas y terribles se suceden las circunstancias y más desgarra-

doras son las contrariedades, en medio de las cuales ha de permanecer fiel a sí mismo.

En la cuestión general de la *acción*, tres puntos principales deben ser objeto de nuestro examen:

1° El *estado general del mundo*.

2° La *situación*.

3° La *acción propiamente dicha*.

1° Del estado general del mundo

A. *De la independencia individual: edad heroica.*
B. *El estado actual: situaciones prosaicas.*
C. *Restablecimiento de la independencia individual.*

A. El estado social más favorable al ideal es el que mejor permite obrar con libertad a los personajes, y revelar una personalidad alta y potente. No puede ser, por tanto, un orden social en que todo esté fijo, regulado por las leyes y la constitución. No es tampoco el estado salvaje, en que todo está entregado al capricho y la violencia, y donde el hombre depende de mil causas exteriores que hacen su existencia precaria. Ahora bien, el estado intermedio entre el salvajismo y una civilización adelantada es la *edad heroica*, aquélla en que los poetas épicos colocan su acción, y de la que los mismos poetas trágicos han tomado muchas veces sus argumentos y sus personajes. Lo que caracteriza a los héroes de esta época es, sobre todo, la *independencia* que se manifiesta en sus caracteres y en sus actos. Por otra parte, el héroe es todo de una pieza; asume no sólo la responsabilidad de sus actos y sus consecuencias, sino las consecuencias de los actos que no ha cometido, de las faltas o de los crímenes de su raza; en él se personifica una raza entera.

Otra razón para que las existencias ideales del arte pertenezcan a las edades mitológicas y a las épocas remotas de la historia es que el artista, o el poeta, al representar o contar los

sucesos, tiene más libertad en sus creaciones ideales. El arte influye también, por el mismo motivo, en las condiciones superiores de la sociedad, en la de los príncipes en particular, a causa de la perfecta independencia de voluntad y acción que los caracteriza.

B. En este aspecto, nuestra sociedad actual, con su organización civil y política, sus costumbres, su administración, su policía, etc., es prosaica. La esfera de actividad del individuo es demasiado reducida; en todas partes encuentra límites o trabas a su voluntad. Hasta los monarcas están sometidos a estas condiciones; su poder está limitado por las instituciones, las leyes y las costumbres. La guerra, la paz, los tratados, se determinan por las relaciones políticas, independientemente de su voluntad.

C. Los más grandes poetas no han podido librarse de estas condiciones; así, cuando han querido representar personajes más cercanos a nosotros, como Carlos Moor o Wallenstein, se han visto obligados a presentarlos en actitud de protesta contra la sociedad o contra su soberano. Todavía estos héroes corren a una ruina inevitable, o caen en el ridículo de una situación de que nos ofrece el más admirable ejemplo el Don Quijote de Cervantes.

2° De la situación

A. *La ausencia de situación.*
B. *La situación determinada no seria.* C. *La colisión.*

Para representar el ideal en personajes o en una acción, no es sólo preciso un mundo favorable de que se tome el argumento, sino una situación.

Esta situación puede ser: 1°, *indeterminada,* como la de muchos personajes inmóviles de la escultura antigua o religiosa; 2°, determinada, pero todavía *no seria.* Tales son también la ma-

yor parte de las situaciones de los personajes de la escultura antigua; 3°, finalmente, puede ser seria y proporcionar materia para una acción verdadera. Supone entonces una oposición, una acción y una reacción, un conflicto, una *colisión*. La belleza del ideal consiste en la calma y la perfección absoluta. Ahora bien, la colisión destruye esta armonía. El problema del arte en este caso consiste, por tanto, en hacer de suerte que la armonía reaparezca en el desenlace. La poesía sola es capaz de desenvolver esta oposición, sobre la cual gira el interés del arte trágico en particular.

Sin examinar aquí la naturaleza de las diferentes *colisiones*, cuyo estudio pertenece a la teoría del arte dramático, debemos notar que las colisiones del más elevado género son aquéllas en que la lucha se entabla entre *potencias morales*, como en las tragedias antiguas: éste es el argumento de la verdadera tragedia clásica, a la vez moral y religiosa, como se verá más adelante.

Así el ideal, en este grado superior, es la manifestación de las potencias morales y de las ideas del espíritu, de los grandes movimientos del alma y de los caracteres que aparecen y se revelan en el desarrollo de la representación.

3° De la acción propiamente dicha

A. *De las potencias generales de la acción.*
B. *De los personajes.* C. *Del carácter.*

En la acción propiamente dicha tres cosas hay que considerar como constitutivas de su objeto ideal:

1° Los *intereses generales*, las ideas, los principios universales, cuya oposición constituye el fondo mismo de la acción.

2° Los *personajes*.

3° Su *carácter* y sus pasiones, o los motivos que los impulsan a obrar.

A. *Las potencias generales de la acción*. Los principios eternos de la religión, de la moral, de la familia, del Estado; los gran-

des sentimientos del alma, el amor, el honor, etc., he aquí lo que constituye la base, el verdadero interés de la acción. Son los grandes y verdaderos motivos del arte, el tema eterno de la gran poesía.

A estos poderes legítimos y verdaderos, se añaden otros sin duda, los poderes del mal; pero no deben ser representados como constituyendo el fondo mismo y el fin de la acción. Si la idea, el fin, es algo defectuoso, falso, malo de por sí, la fealdad del fondo consentirá todavía menos la belleza de la forma. La sofística de las pasiones puede, mediante una pintura verdadera, tratar de representar lo falso con los colores de la verdad, pero no nos pone a la vista más que un sepulcro blanqueado. La crueldad, el empleo violento de la fuerza pueden soportarse en la representación, pero solamente cuando los realza la grandeza del carácter y los ennoblece el fin que persiguen los personajes. La perversidad, la envidia, la cobardía, la bajeza no son sino repugnantes.

El mal en sí está privado de interés verdadero, porque de lo que es falso nada puede resultar que no lo sea; no produce más que desventura, mientras que el arte debe ofrecernos orden y armonía. Los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad no nos ofrecen nunca el espectáculo de la maldad pura y de la perversidad.

B. *Los personajes*. Si las ideas y los intereses de la vida humana constituyen el fondo de la acción, ésta se realiza por *personajes* en los que se concentra el interés. Las ideas generales pueden ser ya personificadas en seres superiores al hombre, en divinidades como las que figuran en la epopeya y la tragedia antiguas. Pero en el hombre recae la acción propiamente dicha; él ocupa la escena. Ahora bien, ¿cómo conciliar la acción divina con la humana, la voluntad de los dioses y la del hombre? Tal es el problema contra el cual se han estrellado muchos artistas y poetas. Para mantener el equilibrio, es necesario que los dioses tengan la dirección suprema y que el hombre conserve su libertad, su independencia; sin lo cual, no es más que un instrumento pasivo de la voluntad de los dioses, y la fatalidad pesa

sobre todos sus actos. La verdadera solución consiste en mantener la identidad de los dos términos a pesar de su diferencia; en hacer de suerte que lo que se atribuye a los dioses parezca a la vez emanar de la naturaleza íntima de los personajes y de su carácter. Corresponde al talento del artista conciliar los dos aspectos. El corazón del hombre debe revelarse en sus dioses, personificaciones de los grandes móviles que le solicitan y gobiernan en lo interior. Es este el problema que han resuelto los grandes poetas de la antigüedad: Homero, Esquilo, Sófocles.

Los principios generales, esos grandes motivos que son base de la acción, por lo mismo que viven en el alma de los personajes, constituyen también el fondo propio de las *pasiones*; ésta es la esencia del verdadero *patético*. Efectivamente, la pasión, en el sentido elevado, ideal, no es en él un movimiento arbitrario, caprichoso, desordenado del alma, es un principio noble que se confunde con una gran idea, con una de las verdades eternas del orden moral o religioso. Tal es la pasión de Antígona, el amor sagrado por su hermano, la venganza en Orestes. Es un poder del alma esencialmente legítimo, que encierra uno de los principios eternos de la razón y de la voluntad. Tal es también, en este caso, el ideal, el verdadero ideal, aun cuando aparezca bajo la forma de una pasión. La eleva, la ennoblece y la purifica, comunicando de este modo a la acción un interés serio y profundo.

En este sentido, la pasión (παθοσ) constituye el centro y el dominio verdadero del arte; es el principio de la emoción, la fuente del verdadero *patético*.

C. *El carácter.* Ahora bien, esta verdad moral, este principio eterno que desciende al corazón del hombre y en él toma la forma de una pasión grande y noble, identificándose con la voluntad de los personajes, constituye también su *carácter.* Sin esta elevada idea, que sirve de apoyo y de base a la pasión, no hay verdadero carácter. El carácter es el punto culminante de la representación ideal, y resume todo lo anterior. En la creación de los caracteres es donde se despliega el genio del artista o del poeta.

Tres elementos principales deben reunirse para formar el carácter ideal: la *riqueza*, la *vitalidad* y la *fijeza*.

1° La *riqueza* consiste en no limitarse a una sola cualidad, que haría del personaje una abstracción, un ser alegórico. A una cualidad dominante debe, pues, unirse todo un conjunto de cualidades que hagan del personaje o del héroe un hombre real y completo, capaz de desenvolverse en situaciones diversas y bajo diferentes aspectos.

2° Semejante variedad puede únicamente dar *vitalidad* al carácter. No basta, sin embargo; es preciso que estas cualidades se combinen de modo que formen no una simple reunión y un todo complejo, sino un solo y mismo individuo con una fisonomía propia, original. Es lo que ocurre cuando un sentimiento particular, una pasión dominante ofrece el rasgo saliente del carácter de un personaje, lo señala un fin determinado al cual se refieren todas sus resoluciones y sus actos. Unidad y variedad, sencillez y fecundidad es lo que nos ofrecen los caracteres de Sófocles, de Shakespeare, etc.

3° Finalmente, lo que constituye esencialmente el ideal en el carácter es la consistencia y la *fijeza*. Un carácter inconsistente, indeciso, irresoluto es la ausencia de carácter. Las contradicciones, sin duda, forman parte de la naturaleza humana, pero la unidad debe mantenerse a pesar de estas fluctuaciones. Algo idéntico ha de verse en todas partes como rasgo fundamental. Saber determinarse por sí mismo, seguir un designio, tomar una resolución y mantenerla es lo que constituye el fondo de la personalidad; dejarse determinar por otro, vacilar, dudar es abdicar de la propia voluntad; dejar de ser uno mismo, carecer de carácter es, en todos los casos, lo opuesto al carácter ideal.

Se opondrán, sin duda, los caracteres que figuran en las obras dramáticas y novelas modernas, y cuyo tipo se ha fijado en *Werther*.

Estos supuestos caracteres no representan más que una enfermedad del espíritu y la debilidad misma del alma. Ahora bien, el arte verdadero y sano no representa lo que es falso y enfermizo, lo que carece de consistencia y decisión, sino lo que es verdadero, sano y fuerte. El ideal, en una palabra, es una idea

realizada; el hombre no puede realizarla sino como persona libre, es decir, desplegando toda la energía y la constancia que pueden hacerla triunfar.

III. De la determinación exterior del ideal

Lo que constituye el fondo del ideal es la esencia íntima de las cosas, principalmente las concepciones elevadas del espíritu y el desarrollo de las potencias del alma. Estas ideas se manifiestan en una acción en que se sacan a escena los grandes intereses de la vida, las pasiones del corazón humano, la voluntad y el carácter de los personajes. Pero esta acción misma se desarrolla en medio de una naturaleza exterior, que, desde luego, presta al ideal un colorido y una forma determinada. Esta naturaleza ambiente debe, por tanto, ser concebida y ordenada en el sentido del ideal, según las leyes de la *regularidad*, de la *simetría* y de la *armonía*, de que ya se ha hablado. ¿Cómo debe ser el hombre representado en sus relaciones con la naturaleza exterior? ¿De qué modo debe ser idealizada la prosa de la vida? Si el arte, en efecto, libra al hombre de las necesidades de la vida material, no puede, sin embargo, elevarle por encima de las condiciones de la existencia humana y suprimir estas relaciones.

Tenemos todavía que distinguir en esta cuestión tres puntos de vista diferentes:

A. *La forma abstracta de la realidad exterior.*

B. *La concordancia del ideal en su existencia concreta con la realidad exterior.*

C. *La forma exterior del ideal en su relación con el público.*

A. *La forma abstracta de la realidad exterior*

En nuestros días se ha dado importancia exagerada a esta parte externa, haciendo de ella el objeto principal. Se ha olvi-

dado demasiado que el arte debe representar las ideas y los sentimientos del alma humana, que en ello está el fondo verdadero de sus obras. De aquí todas esas descripciones minuciosas, el cuidado extremado que se concede al elemento pintoresco o al color local, al mobiliario, a los trajes, a todos los medios artificiales empleados para disfrazar el vacío y la insignificancia del fondo, la falta de idea, la falsedad de las situaciones y la debilidad de los caracteres, la inverosimilitud de una acción.

Sin embargo, este aspecto tiene su lugar en el arte, y no debe ser descuidado. Da claridad, verdad, vida e interés a sus obras por la secreta simpatía que existe entre el hombre y la naturaleza. Es característico de los grandes maestros representar la naturaleza con una verdad perfecta. Homero es un ejemplo. Sin olvidar el fondo por la forma, el asunto por el marco del cuadro, nos ofrece una imagen clara y precisa del teatro de la acción. Las artes difieren mucho en este aspecto. La escultura se limita a indicaciones simbólicas; la pintura, que dispone de medios más extensos, enriquece con estos objetos el fondo de sus cuadros. Entre los géneros poéticos, la epopeya es más circunstanciada en sus descripciones que el drama o la poesía lírica. Pero esta fidelidad exterior no debe, en ningún arte, llegar hasta representar los pormenores insignificantes, hacer de esto un fin predilecto y subordinar a él el desarrollo que reclama el asunto mismo. Lo importante es que, en estas descripciones, se perciba una secreta armonía entre el hombre y la naturaleza, entre la acción y el teatro en que se desarrolla.

B. *Acuerdo del ideal con la naturaleza exterior*

Otra especie de concordancia se establece entre el hombre y los objetos de la naturaleza física, cuando, por el hecho de su actividad libre, los hace recibir el sello de su inteligencia y de su voluntad y los adapta a su uso. El ideal consiste en hacer desaparecer del dominio del arte la miseria y la necesidad, en revelar la libertad que se despliega sin esfuerzo a nuestra vista y vence fácilmente los obstáculos.

Tal es el ideal ciertamente considerado desde este aspecto. Así hasta los dioses del politeísmo tienen vestiduras y armas; beben el néctar y se alimentan con ambrosía. El vestido es un adorno destinado a realzar el brillo de los rasgos, a dar nobleza a la apostura, a facilitar los movimientos o a indicar la fuerza, la agilidad. Los objetos más brillantes, los metales, las piedras preciosas, la púrpura y el marfil se emplean con el mismo fin. Todo concurre a producir el efecto de la gracia y de la belleza.

En la satisfacción de las *necesidades físicas* el ideal consiste, sobre todo, en la sencillez de los medios; en vez de ser artificiales, ficticios, múltiples, emanan directamente de la actividad del hombre y de la libertad. Los héroes de Homero matan y asan con propia mano el buey que ha de servir para el festín; fabrican sus armas, preparan su lecho. No es, como se cree, un resto de costumbres bárbaras, algo prosaico, sino que no se ve aparecer por todas partes la alegría de la invención, el placer del trabajo fácil y de la actividad libre, desplegándose en las cosas materiales. Todo es propio e inherente a la persona, un medio para el héroe de darse cuenta de la fuerza de su brazo, de la habilidad de su mano: mientras que en una sociedad civilizada estas cosas dependen de mil causas extrañas, de una fabricación complicada en que el hombre mismo es convertido en máquina sujeto a otras máquinas. Las cosas han perdido su frescura y su vitalidad; permanecen inanimadas, y no son ya creaciones propias, directas de la persona humana, en que el hombre gusta de complacerse y contemplarse a sí mismo.

C. *De la forma exterior del ideal en su relación con el público*

Un último punto relativo a la *forma externa del ideal* es el que concierne a la *relación de las obras artísticas con el público*, es decir, con la nación y la época para las que el artista, o el poeta, componen sus obras. ¿Debe el artista, cuando trata un asunto, consultar, ante todo, el espíritu, el gusto, las costumbres del público a que se dirige y conformarse con sus ideas? Éste

es el medio de despertar interés con respecto a personajes fabulosos e imaginarios, o hasta históricos. Pero entonces nos exponemos a desfigurar la historia y la tradición.

¿Debe, por el contrario, reproducir con escrupulosa exactitud los usos y costumbres de otros tiempos, conservar a los hechos y personajes su colorido propio, su traje original y primitivo? Éste es el problema. De aquí dos escuelas y dos maneras de representar opuestas. En el siglo de Luis XIV, por ejemplo, los griegos y los romanos han sido afrancesados; luego, por una reacción natural, ha prevalecido la tendencia contraria. Hoy el poeta debe poseer la ciencia de un arqueólogo y mostrar su escrupulosa exactitud. Observar ante todo el color local y la verdad histórica, ha llegado a ser el principal objeto y el fin esencial del arte.

La verdad en esto, como en todo, está entre los dos extremos. Es preciso mantener a la vez los derechos del arte y los del público, guardar los miramientos debidos al espíritu de la época y satisfacer las exigencias del asunto que se trata. He aquí las reglas principales acerca de este punto delicado.

1ª El asunto debe ser inteligible e interesante para el público a que se dirige. Pero este fin no lo logrará el poeta o el artista, sino en tanto que en el espíritu general su obra responda a alguna de las ideas esenciales del espíritu humano y a los intereses generales de la humanidad. Las particularidades de una época no es lo que nos interesa verdaderamente y de un modo duradero.

Por tanto, si el asunto está tomado de las épocas remotas de la historia o de alguna tradición lejana, es preciso que, como resultado de la cultura general de los espíritus, estemos familiarizados con él. Solamente así podemos simpatizar con una época y con unas costumbres que ya no existen. Luego hay dos condiciones esenciales: que el asunto ofrezca carácter general humano, y que, además, esté en relación con nuestras ideas.

2ª El arte no está destinado a un corto número de sabios y de eruditos; se dirige a la nación entera. Sus obras deben ha-

cerse comprender y gustar por sí mismas, no después de un estudio difícil. De este modo los asuntos nacionales son los más favorables. Todos los grandes poemas son poemas nacionales. Las historias bíblicas tienen para nosotros un encanto particular, porque estamos familiarizados con ellas desde nuestra infancia. Sin embargo, a medida que se multiplican las relaciones entre los pueblos, el arte puede tomar sus asuntos en todas las latitudes y en todas las épocas. Debe aun, en cuanto a los rasgos principales, conservar a las tradiciones, a los hechos y a las instituciones su carácter histórico y tradicional, pero el deber del artista, ante todo, es poner la idea que constituye el fondo en armonía con el espíritu de su siglo y el genio propio de su nación.

3ª En esta necesidad está la razón y la excusa de lo que se llama *anacronismo* en el arte. Es indiferente el anacronismo cuando sólo atañe a circunstancias exteriores. Adquiere mayor gravedad si se atribuyen a los personajes las ideas, los sentimientos de otra época. Hay que respetar la verdad histórica, pero también hay que cuidar de las costumbres y de la cultura intelectual contemporáneas. Los mismos héroes de Homero son más civilizados que lo eran los personajes reales de la época que pinta, y los caracteres de Sófocles están todavía más cerca de nosotros. Violar así las reglas de la realidad histórica es un anacronismo necesario en el arte. Finalmente, un último anacronismo, que exige más mesura y genio para hacerse perdonar, es el que transporta ideas religiosas o morales de una civilización más adelantada a una época anterior y conocida, como cuando se atribuye, por ejemplo, a los antiguos las ideas de los modernos. Algunos grandes poetas se han atrevido a ello con todo propósito, y pocos han tenido éxito.

La conclusión general es ésta: debe exigirse al artista que se haga contemporáneo de los siglos pasados, que se penetre de su espíritu, porque, si la sustancia de estas ideas es verdadera, sigue siendo clara para todos los tiempos. Pero querer reproducir con escrupulosa exactitud el elemento externo de la historia con todos sus pormenores y particularidades, repetir, en

una palabra, toda esa roña de la antigüedad, es obra de una erudición pueril que sólo atiende a un fin superficial. No hay que quitar al arte el derecho que tiene a mantenerse entre la realidad y la ficción tan necesarias para producirlo.

SECCIÓN III

DEL ARTISTA

Siendo la obra de arte creación del espíritu, necesita de un sujeto que la saque de su propia actividad, y que destine la producción de él emanada a otro que a él mismo, a un público formado para contemplarla y sentirla. Esta actividad personal que engendra la obra de arte es la imaginación del artista. Para completar lo que tenemos que decir de la obra de arte, debemos, por tanto, hablar de este tercer aspecto del ideal. Pero no proporciona materia sino para un corto número de observaciones y de reglas generales. Los análisis, las reglas de pormenor, las recetas, etc., no pertenecen a la ciencia filosófica.

I. IMAGINACIÓN, GENIO, INSPIRACIÓN

La cuestión del genio debe ser tratada de un modo especial; porque la palabra genio es una expresión general que se emplea para designar no sólo al artista, sino a los grandes capitanes, a los grandes príncipes, como también a los héroes de la ciencia. Podemos aún distinguir el genio artístico bajo tres principales aspectos.

A. *De la imaginación*

Hay que tener cuidado de no confundir la imaginación *(fantasía)* con la capacidad puramente pasiva de percibir y recordar las imágenes *(Einbildungskraft)*. La imaginación es creadora.

1) Este poder de crear supone, primero, un don natural, un sentido particular para percibir la realidad y sus formas diversas, una atención que sin cesar despierta a todo lo que puede impresionar la vista o el oído, graba en el espíritu imágenes varias de las cosas, y al mismo tiempo la memoria, que conserva todo este mundo de representaciones sensibles. Tampoco debe el artista, en este aspecto, atenerse a sus propias concepciones; debe abandonar esa región pálida, que se llama vulgarmente el Ideal, para entrar en el mundo real. Un comienzo idealista en el arte y la poesía es siempre sospechoso. En los inagotables tesoros de la naturaleza viva y no en las generalidades abstractas es donde el artista ha de tomar la materia de sus creaciones. No ocurre con el arte como con la filosofía; no el pensamiento puro, sino la forma exterior de la realidad proporciona el elemento de la producción. El artista debe, por tanto, vivir en medio de este elemento. Es preciso que haya visto mucho, que haya oído y retenido mucho (en general, las inteligencias superiores se distinguen casi siempre por una gran memoria). Más tarde, todo lo que interesa al hombre permanece grabado en el alma del poeta. Un espíritu profundo extiende su curiosidad a un número infinito de objetos. Goethe, por ejemplo, ha comenzado así, y durante toda su vida no ha cesado de ensanchar el círculo de sus observaciones. Este don natural, esta capacidad para interesarse por todo, para percibir la parte individual y particular de las cosas y sus formas reales, tanto como la facultad de retener todo lo que se ha visto y observado, es la primera condición del genio. Al conocimiento suficiente de las formas del mundo exterior, debe añadirse el de la naturaleza íntima del hombre, de las pasiones que agitan su corazón y de todos los fines a que aspira su voluntad. Finalmente, además de este doble conocimiento, es preciso que el artista sepa también cómo el espíritu se expresa hacia afuera en la realidad sensible, y se manifiesta en el mundo exterior.

2) Pero la imaginación se limita a recoger las imágenes de la naturaleza física y del mundo interior de la conciencia, para que una obra de arte sea verdaderamente ideal no basta que el

espíritu, tal como lo percibimos inmediatamente en nosotros, se revele en una realidad visible; la verdad absoluta, el principio racional de las cosas es lo que debe aparecer en la representación. Ahora bien, esa *idea* que constituye el fondo del asunto particular que el artista ha escogido no sólo ha de estar presente en su pensamiento, conmoverle e inspirarle, sino que debe haberla meditado en toda su extensión y profundidad, porque, sin la reflexión, el hombre no llega verdaderamente a saber qué encierra en sí mismo. Así se observa en todas las grandes composiciones del arte que el asunto ha sido maduramente estudiado en todos sus aspectos, larga y hondamente meditado. De una imaginación ligera no puede resultar una obra enérgica y sólida. No se puede decir, sin embargo, que la verdad en todas las cosas, que es el fondo común del arte y de la filosofía lo mismo que de la religión debe ser recogida por el artista en forma de un pensamiento filosófico. La filosofía no le es necesaria, y, si piensa al modo del filósofo, entonces produce precisamente una obra opuesta a la artística, en cuanto a la forma con que la idea se nos presenta. Porque el papel de la imaginación se limita a revelar a nuestro espíritu la razón y la esencia de las cosas no en un principio o en una concepción general, sino en una *forma concreta* y en una realidad individual. Por consiguiente, el artista no puede representarse todo lo que vive y fermenta en su alma, sino a través de las imágenes y las apariencias sensibles que ha recogido, mientras que al mismo tiempo sabe dominarlas para apropiarlas a su fin y hacerlas recibir y expresar la verdad en sí de un modo perfecto. En este trabajo intelectual, que consiste en modelar y fundir el *elemento racional* y la *forma sensible*, el artista debe llamar en su ayuda a la vez a una razón activa y muy despierta y a una sensibilidad viva y profunda. Es por tanto un error de bulto creer que poemas como los de Homero se han formado como un ensueño, mientras dormía el poeta. Sin la reflexión que sabe distinguir, separar, elegir, el artista no es capaz de dominar el asunto que quiere poner en práctica; y es ridículo imaginar que el verdadero artista no sabe lo que hace. Además, debe haber hecho sufrir a sus sentimientos una fuerte concentración.

3) Merced a esta viva sensibilidad que penetra y anima el conjunto de la composición, el artista se asimila el asunto y la forma de que quiere revestirlo, se lo apropia, lo convierte en su sustancia más íntima, porque el hecho de contemplar simplemente las imágenes de los objetos los aleja de nosotros, los hace tomar el aspecto de cosas exteriores; la sensibilidad los acerca e identifica con nosotros. En este aspecto, el artista no sólo debe haber visto y observado mucho en el mundo que le rodea, haber trabado conocimiento con los fenómenos exteriores e interiores, sino que han debido germinar y desarrollarse en su seno numerosos y grandes sentimientos, y estar hondamente penetrados y removidos su espíritu y su corazón; es preciso que haya hecho y vivido mucho, antes de hallarse en disposición de revelar los misterios de la vida en sus propias obras. Así el genio fermenta y bulle en la juventud, como se ve en el ejemplo de Schiller y de Goethe, pero sólo a la edad madura y a la vejez corresponde la producción de la obra de arte en su verdadera madurez y en su perfección.

B. *Del talento y del genio*

Esta actividad productora de la imaginación, por la que el artista representa una idea bajo una forma sensible en una obra que es su creación personal, es lo que se llama genio, talento, etc.

1) El *genio* es la capacidad general para producir verdaderas obras de arte, tanto como la energía necesaria para su realización y su ejecución. Esta facultad y esta energía emanan ambas de la personalidad del artista; son esencialmente subjetivas; porque no hay más que un sujeto con conciencia de sí mismo y capaz de ponerse como fin una creación semejante que pueda producir espiritualmente.

2) Hay costumbre de establecer distinción entre el *genio* y el *talento*, y en realidad uno y otro no son inmediatamente idénticos, aun cuando su identidad sea necesaria para la perfecta

creación artística. En efecto, el arte, por lo mismo que debe revestir sus concepciones de una forma individual y realizarlas en una manifestación sensible, reclama para cada género *particular* una *particular* capacidad. Puede llamarse a semejante disposición *talento*. Así hay quien tiene un talento por el cual sobresale tocando cierto instrumento musical; otro ha nacido para el canto, etc. Sin embargo, el simple talento, encerrado en tan estrecha especialidad, no puede producir más que resultados de una hábil ejecución. Para ser perfecto, exige la capacidad general para el arte y la inspiración, que sólo el genio puede dar. El talento sin el genio no va más allá de la habilidad.

3) El talento y el genio, se dice de ordinario, deben ser innatos en el hombre. Esta opinión tiene su parte de verdad, pero, en otro aspecto, no es por eso menos falsa, porque el hombre, como tal, ha nacido también para la religión, para la reflexión, para la ciencia; en otros términos, como hombre, tiene la facultad de elevarse a la idea de Dios y de llegar al conocimiento científico de las cosas. No necesita para esto más que haber nacido y haber sido formado por la educación y el estudio. Pero otra cosa ocurre con el arte. Éste exige una disposición enteramente especial, en la cual un elemento que no depende de la naturaleza desempeña papel esencial. En efecto, como la belleza es la idea realizada bajo una forma sensible y la obra de arte manifiesta el espíritu a los sentidos en la percepción inmediata de una realidad visible, el artista no sólo debe elaborar su pensamiento en su inteligencia y su razón, sino que su imaginación y su sensibilidad deben entrar en juego al mismo tiempo. Además, la idea debe depositarse en uno de los diversos géneros de materiales tomados del mundo sensible. La creación artística encierra, pues, como el arte en general, un elemento que pertenece a la naturaleza, y este elemento es el que el sujeto no puede obtener de su propia actividad; debe encontrarlo inmediatamente en sí mismo. En este sentido solamente puede decirse que el genio y el talento deben ser innatos.

De igual modo las diferentes artes están en relación con el *genio nacional* y las disposiciones naturales propias de cada

pueblo. El canto y la melodía corresponden a los italianos como un don natural. En los pueblos del Norte, por el contrario, la música y la ópera no se han naturalizado más completamente que los naranjos, aun cuando ambas artes hayan sido a veces cultivadas con gran éxito. A los griegos pertenece la más hermosa forma del poema épico, y, sobre todo, la perfección en la escultura. Los romanos, por el contrario, no han poseído propiamente ninguna de las artes; han transportado a su suelo las de Grecia. De todas las artes, la poesía es la más universalmente extendida; debe esta ventaja a la sencillez del elemento sensible que le proporciona sus materiales y a la facilidad de ponerlos en práctica. En el círculo de la poesía, el canto popular lleva al más alto grado el sello del genio nacional y se enlaza más íntimamente con la parte *natural*. Así corresponde a los tiempos en que la cultura intelectual está menos adelantada, y conserva en el más elevado punto el carácter de ingenuidad propio de la naturaleza. Goethe, por ejemplo, ha producido obras de arte en todos los géneros de poesía, y en todas las formas; pero lo más íntimo y menos reflexivo que ha hecho son sus primeras poesías líricas: en ellas es donde menos se percibe la cultura. Los griegos modernos son hoy todavía un pueblo poeta y cantor. Italia es la tierra nativa de los improvisadores; estos últimos son a veces de un talento sorprendente: un italiano, hoy todavía, improvisa dramas en cinco actos. Y no se trata de lugares comunes aprendidos de memoria que se aplican a cualquier argumento: todo resulta del conocimiento de las pasiones humanas, del de las situaciones y de una inspiración profunda, viva y repentina.

4) Puesto que el genio presenta una parte, por la cual es un don natural, un tercer carácter que debe distinguirlo es la *facilidad* de producción intelectual y la *destreza técnica* para manejar los materiales propios de cada una de las artes consideradas en particular. Se habla mucho, en este aspecto, por lo que concierne al poeta, de las trabas de la rima y del metro, o, cuando se trata del pintor, de las numerosas dificultades que presenta el dibujo, el conocimiento de los colores, de la luz y las

sombras, etc., como otros tantos obstáculos para la invención y la ejecución. Sin duda, todas las artes tienen como condición un largo estudio y una aplicación sostenida, una habilidad ejercitada en todos los sentidos y sobre todos los puntos. Sin embargo, cuanto mayor y más rico es el talento o el genio menos trabajo experimenta para adquirir esta habilidad necesaria para la producción, porque el verdadero artista tiene una inclinación natural y una necesidad inmediata de dar forma a todo lo que siente y a todo lo que su imaginación le representa. Es éste su modo propio de sentir y de concebir, que encuentra sin esfuerzo en sí mismo, como el órgano más adecuado para expresar su pensamiento. Un músico, por ejemplo, no puede expresar lo que le conmueve más hondamente, sino en melodías; lo que siente se transforma al instante en sonidos armónicos. El pintor empleará las formas visibles y los colores. El poeta dispone de un género particular de representación, que se dirige más inmediatamente al espíritu; reviste sus imágenes con palabras y sonidos articulados de la voz. Este don de representar el artista no lo posee, pues, sólo como facultad puramente especulativa de imaginar y de sentir, sino también como disposición práctica, como talento natural de ejecución. Ambas cosas se dan juntas en el verdadero artista. Lo que vive en su imaginación acude de algún modo a sus dedos, como acude a nuestra boca lo que pensamos, o como nuestros pensamientos más íntimos, nuestras ideas y sentimientos aparecen inmediatamente en nuestra fisonomía, en el talante, los gestos y las actividades del cuerpo. Desde luego el verdadero genio ha conseguido muy pronto que le sea fácil la parte exterior de la ejecución técnica. Ha sabido de tal modo dominar los materiales en apariencia más pobres y rebeldes, que éstos se ven forzados a recibir y representar las concepciones más íntimas de la imaginación. Esta disposición natural, que el artista encuentra en sí mismo, debe sin duda desarrollarla mediante el ejercicio para llegar a una habilidad perfecta; sin embargo, la facultad inmediata de ejecución no debe ser menos en él un don natural, sin lo cual la habilidad simplemente adquirida no puede llegar a producir una obra de arte realmente viva. Así, conforme a la idea misma del arte, estas dos

partes integrantes de la composición, la producción interna y su realización se dan la mano y son inseparables.

C. De la inspiración

El estado psíquico en que se encuentra el artista en el momento en que su imaginación está en función y en que realiza sus concepciones es lo que se acostumbra a llamar inspiración.

1) La primera cuestión que se presenta con motivo de la inspiración es la de su origen. Se han emitido opiniones más opuestas acerca de este punto.

Primeramente, como el genio, en general, resulta de la estrecha unión de dos elementos, uno que depende del espíritu, otro que corresponde a la naturaleza, se ha creído también que la inspiración podía ser producida principalmente por la excitación sensible, pero no es un simple efecto del calor de la sangre. El vino no produce la poesía; el genio mejor puede ir a respirar el aire fresco de la mañana y la brisa de la tarde, muellemente tendido en la verde hierba, sin que sienta por ello en modo alguno insinuarse una dulce inspiración en su alma.

Por otra parte, la inspiración se deja evocar aún menos por la reflexión. El que se propone de antemano estar inspirado para escribir un poema, pintar un cuadro o componer una melodía, sin llevar ya en sí mismo el principio de una excitación viviente, y se ve obligado entonces a buscar aquí y allá un asunto cuya elección determina sólo la necesidad, a pesar de todo el talento posible, no será nunca capaz de tener una bella concepción y producir una obra de arte sólida y duradera. Ni la excitación puramente sensible, ni la voluntad y el propósito deliberado proporcionan la inspiración. El empleo de tales medios prueba únicamente que ningún interés verdadero ha llegado a apoderarse del alma y de la imaginación del artista. Si, por el contrario, la tendencia que los solicita para producir es de naturaleza legítima, es señal de que entonces el interés de que hablamos se ha dirigido previamente a un objeto determinado, a una idea particular, y en ella se ha fijado de antemano.

La verdadera inspiración se enciende, pues, sobre un determinado asunto de que la imaginación se apodera para expresarlo en una forma artística, y constituye la situación misma del artista durante el trabajo combinado del pensamiento y de la ejecución material: porque la inspiración es igualmente necesaria para estas dos clases de actividad.

2) Preséntase aquí la cuestión de saber de qué modo un asunto debe ofrecerse al espíritu del artista para poder excitar en él la inspiración. Acerca de este punto son también diferentes las opiniones. De un lado, en efecto, se oye muchas veces pedir que el artista sepa sacar de sí mismo su asunto. Sin duda puede ocurrir así cuando el poeta, por ejemplo, «canta como el ave que vive en la enramada». En este caso, la sola disposición de su espíritu para la alegría le proporciona en el interior un motivo y una materia; porque el sentimiento de la dicha y de la alegría, para gozar de sí mismo, necesita manifestarse al exterior. Así «el canto que se escapa espontáneamente del pecho es el premio del canto, su rica recompensa». De otro lado, sin embargo, las obras artísticas más grandes han sido compuestas con motivo de una circunstancia enteramente exterior. Así la mayor parte de las odas de Píndaro han sido encargadas. Lo mismo ocurre con los edificios y los cuadros. Mil y mil veces el fin y el asunto han sido dados al artista, que ha tenido después que inspirarse como ha podido. Hay más: se oye con frecuencia a los artistas lamentarse de que carecen de asuntos que tratar. Este dato exterior, cuyo hallazgo es necesario para la producción, desempeña aquí el papel del elemento *natural y sensible*, que forma parte del talento y que debe por consiguiente manifestarse también al principio de la inspiración. La situación del artista en este aspecto es ésta: de igual modo que su talento arranca de la naturaleza, debe encontrarse en relación con un asunto dado y hallado de antemano. Es entonces solicitado por una ocasión o una circunstancia exterior, como Shakespeare, por ejemplo, lo ha sido por relatos populares, antiguas baladas, cuentos, crónicas. Experimenta la necesidad de trabajar este material poniendo en él el sello de su genio. La causa que proporciona la

ocasión de producir puede, por tanto, venir enteramente de fuera; la sola condición importante es que el artista esté poseído de un interés real y verdadero, que sienta el objeto animarse en su pensamiento. La inspiración del genio viene en seguida espontáneamente. El verdadero artista de espíritu vivo halla en esta vitalidad misma mil ocasiones para desplegar su actividad o inspirarse: ocasiones sobre las cuales otros pasan con indiferencia.

3) Si preguntamos ahora en qué consiste la inspiración artística en sí misma, vemos que no es en otra cosa que en estar lleno y penetrado del asunto que se quiere tratar, en estar presente en él y en no poder descansar antes de haberle marcado el carácter y de haberle revestido de la forma perfecta que hace de aquél una obra de arte.

Pero, si el artista debe apropiarse su asunto, identificárselo, debe también, por su parte, saber olvidar su propia individualidad y sus particularidades accidentales para absorberse en él por entero, de modo que llegue a ser como la forma viva en que la idea que se ha apoderado de su imaginación se organiza y desarrolla. Una inspiración en que el individuo se presenta con orgullo y se hace valer como individuo en vez de ser simplemente el órgano y la actividad viviente de la cosa misma es una mala inspiración. Este punto nos lleva a lo que se llama la objetividad en las creaciones artísticas.

II. De la objetividad de la representación

En el sentido usual del término, se entiende por *objetividad la verdad exterior* o el carácter que presenta la obra de arte, cuando su asunto está conforme con la realidad, tal como la hallamos en la naturaleza, y se ofrece así a nosotros con rasgos que nos son conocidos. Si nos contentamos con una objetividad semejante, el verdadero artista será el que sepa reproducir la realidad ordinaria. Pero el fin del arte es precisamente despojar el fondo, tanto como la forma, de lo que tienen de vul-

gar y prosaico, distinguir, mediante la actividad creadora del espíritu, el elemento racional de las cosas, su esencia, para representarla en una imagen ideal y verdadera. Sin duda la imitación puede ser viva en sí misma y obtener de esta animación interior un grande atractivo; pero, si carece de un fondo ideal y puro, no puede producir la verdadera belleza en el arte. El artista no debe, por tanto, fijarse en la simple objetividad exterior, porque está vacía, y en vano buscaría en ella la idea substancial que han de contener sus obras.

Otro modo de concebir la *objetividad* o la *verdad* consiste en no proponerse simplemente como fin reproducir la forma exterior de las cosas. En este caso, el artista ha debido recoger su asunto en la parte más íntima y profunda de su alma; pero este sentimiento interior queda encerrado y concentrado hasta tal punto, que no puede llegar a una conciencia clara y pura de sí mismo ni desarrollarse. Así lo patético se limita a dejarlo ver en todas partes en las formas exteriores que lo revelan, pero sin tener la fuerza y el arte necesarios para manifestar completamente la idea que encierra. Las poesías populares, en particular, pertenecen a este género de representación. Bajo su sencillez exterior, se vislumbra un sentimiento vasto y profundo, que es el alma de estos cantos, y que no puede, sin embargo, expresarse claramente, porque el arte en este caso no ha llegado todavía a un grado de desarrollo bastante avanzado para que pueda dar a luz su pensamiento en formas de una perfecta transparencia. El corazón, como reconcentrado en su interior y oprimido por lo que experimenta, para hacerse inteligible a él mismo, ofrece un reflejo de sí mismo en una multitud de símbolos exteriores. que son sin duda muy expresivos, pero que nunca pueden sino tocar ligeramente la sensibilidad. Goethe ha compuesto en este género poesías excelentes. No es preciso, sin embargo, que lo *natural* y lo sencillo degeneren en grosería y en tontería, como hay ejemplos en producciones análogas.

En general, lo que falta a esta especie de *objetividad* es la manifestación clara del sentimiento y de la pasión, que en el arte verdadero no deben quedar así limitados y reconcentrados ni contentarse con dejar oír un débil eco de ellos mismos, sino

mostrarse al descubierto y de un modo completo. Cuando Schiller expresa un sentimiento, pone en él su alma entera; pero un alma grande, que penetra hasta el fondo del asunto y lo vivifica. El pensamiento, por profundo que sea, no se desarrolla con menos libertad bajo las formas más brillantes y en expresiones cuya riqueza iguala a la armonía.

En este aspecto, conforme al principio del ideal, debemos hacer también consistir aquí, aun por lo que concierne a la expresión del sentimiento interior, la *objetividad* en este punto: nada de lo que constituye la naturaleza esencial del tema que inspira al artista debe quedar en el fondo de su conciencia. Todo es menester que se desenvuelva completamente, de suerte que a la vez la idea, que es el alma y la sustancia del objeto elegido, se manifieste por entero, que la forma individual que la representa sea de una ejecución acabada y perfecta, y que, finalmente, la obra total aparezca en todas sus partes penetrada de esta misma idea, que es su alma y su sustancia viva. Porque lo que hay más elevado y excelente en sí no es algo que no pueda expresarse; hasta tal punto que el poeta encierre siempre en sí mismo un sentimiento más hondo que el que pone en su obra. Las del artista son la parte mejor de él. Lo *verdadero* en él no está sólo en potencia, sino en realidad. Lo que queda enterrado en su alma no existe.

III. MANERA, ESTILO, ORIGINALIDAD

A) *La manera*

La manera, que hay que distinguirla bien de la originalidad, es un modo de concebir y de ejecutar puramente accidental, propio de tal individuo, y que puede llegar hasta el extremo de estar en oposición directa con el verdadero principio del Ideal. Considerada en este aspecto, es el género peor a que el artista pueda entregarse; porque, en vez de dejar al arte conservar su naturaleza y sus leyes, lo absorbe en su propia individualidad. El arte, por el contrario, despoja el fondo y la forma de la re-

presentación de todo lo que es simplemente accidental, y, por tanto, impone también al artista la obligación de borrar en sí mismo las particularidades que le son puramente personales.

Por esto, si la manera no es directamente opuesta a la verdadera representación artística, no debe reservarse más que la parte exterior de la obra de arte, como único campo en que le sea lícito ejercitarse. Así, en la pintura y la música es donde principalmente encuentra su puesto, porque estas artes, en el aspecto de la concepción y la ejecución, son aquéllas en que el elemento exterior desempeña el papel más extenso. Un modo particular de representación adoptado por un artista, por sus imitadores y sus discípulos, y hecho habitual por la repetición frecuente, constituye en este caso la *manera*. Tiene ocasión de mostrarse en dos aspectos:

1) El primero atañe a la *concepción*. Así el tono del aire ambiente, el toque de la mancha de los árboles, la distribución de la luz y de las sombras, la tonalidad general del color se prestan en la pintura a una diversidad infinita. Es posible que no hayamos notado estos matices en la naturaleza, porque no hemos atendido a esos accidentes que, sin embargo, se ofrecen a nuestra vista; pero han chocado a tal o cual artista; se los ha apropiado y se ha acostumbrado a ver y reproducir todo a esa luz y con ese tono particular de color. Puede esto aplicarse no sólo al color, sino a los objetos mismos, al modo como están agrupados y dispuestos, al movimiento, a este o al otro carácter. En los holandeses encontramos principalmente esta clase de manera. Las noches de Van der Neer, sus claros de luna, las dunas de Van der Goyer, en gran número de sus paisajes, el brillo sin cesar reproducido del raso y de las demás telas de seda en los cuadros de otros maestros se colocan en esta categoría.

2) La manera se extiende luego a la *ejecución*. Hay una manera en manejar el pincel, en aplicar y mezclar los colores, etc.

Como este modo enteramente particular de concepción y de representación puede, a fuerza de ser repetido, generalizarse como hábito y llegar a ser para el artista una segunda naturaleza, es de temer que la manera, cuanto más especial sea, degenere más fácilmente en una especie de rutina, en un

procedimiento de fabricación mecánica privado de vida, sin espíritu, en que la inspiración ya no se haga sentir. El arte cede el puesto a la simple habilidad manual, y entonces la manera, que en el fondo no debe ser completamente rechazada, puede llegar a ser algo frío e inanimado.

La verdadera *manera* es forzoso, pues, que huya de este estrecho particularismo, adoptando una marcha más amplia, si no se quiere que venga a degenerar en rutina. Es preciso que el artista se mantenga en una conformidad perfecta con la naturaleza del asunto que trata, lo cual reclama un método más general; que sepa apropiarse este método, comprender su espíritu y observar su ley. En este sentido cabe, por ejemplo, llamar manera, en Goethe, al arte enteramente particular con que sabe terminar no sólo sus poesías de sociedad, sino también sus ensayos de carácter más serio, con un giro final, que hace desaparecer la gravedad del pensamiento y de la situación. Horacio, en sus *Epístolas,* sigue también esa manera. Es, en general, un cierto corte original y gracioso dado a la conversación, que, para no dejarse llevar más adelante en el asunto, se detiene y rompe intencionadamente, y deja, en cierto modo, al pensamiento profundo corretear en la superficie del discurso, aliándose muy bien la profundidad con la serenidad de la broma. Ahora bien, este modo de comprender y tratar un asunto pertenece, es cierto, a la individualidad del artista: le es personal; sin embargo, presenta un carácter más general, puesto que está conforme con las leyes del género particular de representación que uno se propone.

De la *manera,* considerada en este grado superior, podemos elevarnos a la consideración del estilo.

B) *El estilo*

Conocida es la frase francesa: *El estilo es el hombre.* Aquí el estilo en general es el carácter del autor, que se revela por entero en su manera de expresarse, en el giro dado a su pensamiento, etc. Por otra parte, se ha tratado de explicar el estilo

como el arte y el hábito de prestarse a las exigencias interiores de la materia que el artista pone en ejecución para representar sus personajes y sus concepciones. Se han hecho con este motivo observaciones importantes sobre el modo particular de representación, que permiten o impiden los materiales propios de cada arte, en la escultura y la pintura, por ejemplo. Sin embargo, no hay que limitar de este modo el estilo a la sola consideración del elemento sensible; debe extenderse a los principios y a las leyes de la representación artística, que resultan de la naturaleza propia del género particular, en los límites del cual un asunto debe ser tratado. En este aspecto, por ejemplo, se distingue en la música el estilo de la religiosa del de la de ópera; en la pintura, el estilo histórico del de la de género. Y el estilo entonces se aplica a un modo de representación que obedece a las condiciones impuestas por la materia, tanto como a las exigencias de la concepción y de la ejecución en cada variedad determinada del arte; finalmente, a las leyes que derivan de la esencia misma de la cosa representada. La falta de estilo, en esta significación más amplia del término, es entonces ya la incapacidad para apropiarse este modo particular de representación necesaria en sí misma, ya el capricho del artista, que se abandona a lo que le place y emplea una manera mala en lugar de la que es conforme a las reglas.

Por esto no es pertinente transportar las leyes del estilo de un género a otro, como lo ha hecho Mengs, por ejemplo, en su grupo, de las *Musas* de la villa Albani. La concepción y la ejecución acusan la intención del artista de erigir como principio de la escultura las formas coloreadas de su Apolo. Es lo que se ve igualmente en varios cuadros de Alberto Durero. Tan bien se había apropiado el estilo del grabado en madera, que lo reproducía en la pintura, especialmente en el trazado de los pliegues.

C) *La originalidad*

La originalidad no consiste solamente en saber conformarse a las leyes del estilo; es preciso añadir a esto la inspiración

personal del artista, que, en lugar de abandonarse a la simple *manera*, toma un asunto verdadero en sí, y por un trabajo interior de creación lo desenvuelve, permaneciendo fiel a los caracteres esenciales de su arte y al principio general del ideal.

1) La originalidad es, por tanto, idéntica a la verdadera objetividad. Comprendo a la vez la parte *subjetiva* y la *objetiva* en la representación, de tal suerte que estos dos puntos de vista no son ya opuestos ni extraños uno al otro. En el primer aspecto, la originalidad es lo más profundamente personal que hay en el artista. En el segundo, no reproduce sino la naturaleza misma del objeto; el carácter original de la obra de arte parece salir de la cosa misma, como ésta emana de la actividad creadora del artista.

La originalidad, por lo mismo, debe ser ante todo distinguida del *capricho* y de la *fantasía*, porque se entiende de ordinario por originalidad las singularidades que se observan en la conducta de un individuo, que son propias de él y que a ningún otro se le hubieran ocurrido. Pero ésta no es sino una mala originalidad. En este aspecto, por ejemplo, no hay nadie más original que los ingleses; cada cual entonces se fija en un género particular de manía, que ninguna persona sensata querría imitar, y en la conciencia de su estupidez se llama original.

2) Viene a colocarse también en este punto la originalidad tan alabada de nuestro tiempo, la del *afán de distinguirse* y el *humorismo*. En este último género, el artista toma por principio y por fin su propia personalidad; es su punto de partida y a ella vuelve siempre. El objeto propio de la representación no está allí más que como una ocasión que permite al individuo abandonarse a su capricho y dar rienda suelta a la broma y a las buenas palabras. La materia en sí misma es sacrificada a esta disposición del artista; la trata a su antojo; su único objeto es hacer brillar su imaginación. *Humorismo* tal puede efectivamente estar lleno de ingenio y aun de sensibilidad; se ofrece de ordinario con algo que impone y seduce; pero en general es más fácil de lo que se cree. Interrumpir sin cesar el desarrollo

racional de un asunto, empezar arbitrariamente, continuar y concluir lo mismo, lanzar al azar una multitud de burlas, de ideas y de sentimientos sin continuidad ni enlace, y producir de este modo lo que puede llamarse caricaturas de la imaginación es mucho más fácil que desenvolver espontáneamente un tema serio y sustancial, revestirlo de una forma armónica y marcarlo con el sello del verdadero ideal. Pero las más sencillas trivialidades, siempre que tengan cierto color vivo y chocante y aspiren a la charla humorística, pasan por profundas y espirituales. *Shakespeare* se distingue por un *humorismo* de género elevado y profundo; sin embargo, no faltan en él cosas vulgares y triviales. *Fichte* también nos admira con frecuencia por la profundidad de los rasgos de ingenio y por la belleza del sentimiento; pero muchas veces busca el efecto por raras aproximaciones de objetos que no tienen enlace alguno entre sí, o cuyas relaciones son indescifrables. Hasta el más grande humorista no tiene estas relaciones presentes en el espíritu, y se ve frecuentemente en las obras de *Fichte*, que sus combinaciones no han resultado de la actividad interior de su genio, sino de un arreglo exterior y ficticio. Para tener siempre a su disposición un nuevo caudal de ideas, *Fichte* se ha puesto a hojear los libros que tratan de los asuntos más diferentes, de botánica, de jurisprudencia, descripciones de viajes, obras filosóficas, anotando lo que le chocaba, escribiendo los pensamientos que estas lecturas le sugerían, y, cuando a él mismo se le ha ocurrido componer, ha unido las cosas más heterogéneas, las plantas del Brasil, por ejemplo, y la antigua sala de justicia del Imperio.

Todo ello se ha admitido como original o excusado como humorístico; es decir, perteneciente a un género que permite todo; pero la verdadera originalidad rechaza lejos de sí arbitrariedad semejante.

El artista debe librarse de esta mala originalidad, porque no se muestra verdaderamente original sino en tanto aparece su obra como creación propia de un espíritu que, en vez de buscar aquí y allá a su alrededor retazos para remendarlos y coserlos unos con otros, deja al asunto, con la unidad que encadena sus partes, producirse por sí mismo de una vez, marca-

do con un sello único, como la cosa se ha formado y organizado en virtud de sus propias leyes. Si encontramos, por el contrario, escenas y motivos tomados no en la naturaleza del asunto mismo, sino fuera de él, y aproximados exteriormente, entonces ya no vemos esa necesidad interior que debe constituir su armonía. Su aproximación parece ser obra de un tercero, de una fuerza extraña, que los ha reunido arbitrariamente. Así, por ejemplo, el Goetz de Goethe ha sido principalmente admirado por su gran originalidad, y no hay duda, como en otra parte se ha dicho, que Goethe, en esta obra, ha negado y menospreciado con gran audacia todas las teorías literarias consideradas hasta entonces cual encerrando las reglas del arte, y, sin embargo, la composición no es verdaderamente original. En esta obra de juventud se muestra también la pobreza de ideas propias, de suerte que varios pasajes y escenas enteras, en lugar de estar sacadas del asunto, parecen haber sido tomadas de los intereses del día y luego artificialmente reunidas y arregladas por medios exteriores.

3) La *verdadera originalidad*, en el artista como en la obra de arte, consiste, por tanto, en estar penetrado y animado de la idea que constituye el fondo de un asunto en sí mismo verdadero, en apropiarse completamente esta idea, en no alterarla y corromperla, mezclando particularidades extrañas tomadas del interior o del exterior. Entonces solamente revela también el artista en el objeto modelado por su genio su verdadera personalidad, que no debe ser sino el foco viviente en que se forma y desarrolla la obra de arte en su naturaleza completa, como, en general, en todo pensamiento y en todo acto de la vida, la verdadera libertad deja reinar en sí misma la fuerza que constituye el fondo de todas las cosas. Ésta no es en verdad más que la fuerza misma del individuo, de su pensamiento y de su voluntad, de suerte que en la perfecta armonía que une a ambos no hay sitio para desacuerdo alguno. Así la verdadera originalidad en el arte absorbe toda particularidad accidental, y esto mismo es necesario para que el artista pueda abandonarse enteramente a la expansión de su genio, por completo inspirado y

lleno del asunto sólo, y para que, en vez de entregarse a la fantasía y al capricho, en que todo es vacío, al representar en su verdad lo que se ha apropiado, se manifiesta él mismo y lo que en él hay de verdadero. Según esto, no tener manera alguna es la única gran manera, y, en este sentido, solamente Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare deben ser llamados genios originales.

SEGUNDA PARTE

Desarrollo del ideal

En las formas particulares que reviste la belleza en el arte

En la primera parte hemos tratado de la realización de la idea de lo bello, como constituyendo el ideal en el arte. Pero, por numerosos que sean los diferentes aspectos, bajo los cuales la concepción del ideal se ha presentado a nuestra vista, todas estas determinaciones se refieren tan sólo a la obra de arte considerada de un modo general.

Ahora bien, la idea de belleza, como la *idea absoluta*, encierra un conjunto de elementos distintos o de *momentos esenciales*, que, en calidad de tales, deben manifestarse al exterior y realizarse. Es lo que podemos llamar, en general, *formas particulares del arte*.

Éstas deben ser consideradas como el desarrollo mismo de las ideas que encierra en su seno la concepción del ideal, y que el arte pone al descubierto. Así este desarrollo no se realiza en virtud de una acción exterior, sino por la fuerza propia inherente a la idea misma; de tal suerte, que es la idea lo que se desenvuelve en un conjunto de formas particulares que nos ofrece el mundo del arte.

En segundo lugar, si las formas del arte encuentran su principio en la idea que manifiestan, ésta, a su vez, no es la idea

verdadera, sino cuando se ha realizado en sus formas. Así, a cada grado especial que el arte franquea en su desarrollo, va unida inmediatamente una forma real. Es, por tanto, indiferente que consideremos el progreso en el desenvolvimiento de la idea, o en el de las formas que la realizan, puesto que estos dos términos están estrechamente unidos entre sí, y la perfección de la idea como *fondo* aparece también como el perfeccionamiento de la forma.

La imperfección de la forma artística, por consiguiente también, se acusa como imperfección de la idea. Por tanto, si encontramos en el origen del arte formas que, comparadas con el verdadero ideal, no responden a él, no es en el sentido en que se tiene costumbre de decir de las obras de arte, que son defectuosas, porque no expresan nada, o son incapaces de llegar a la idea que deben expresar. La idea de cada época encuentra siempre su forma conveniente y adecuada; y esto es lo que llamamos formas particulares del arte. La imperfección o la perfección no puede consistir sino en el grado de verdad relativa, que pertenece a la idea misma; porque el fondo debe ser primero verdadero y desarrollado en sí, antes de que pueda encontrar la forma que le conviene adecuadamente.

Tenemos, en este aspecto, *tres formas principales* que considerar.

1ª La primera es la *forma simbólica*. En ella, la idea busca su verdadera expresión en el arte, sin hallarla, porque, siendo todavía abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme a su verdadera esencia. Se encuentra en presencia de los fenómenos de la naturaleza y de los hechos de la vida humana como frente a un mundo extraño. Así, se agota en inútiles esfuerzos para hacer expresar a la realidad concepciones vagas y mal definidas; gasta y falsea las formas del mundo real que percibe en relaciones arbitrarias. En vez de combinar y de identificar, de fundir la forma y la idea, sólo consigue una aproximación superficial y grosera. Ambos términos, así aproximados, manifiestan su mutua heterogeneidad y su desproporción.

2ª Pero la idea, en virtud de su misma naturaleza, no puede permanecer de este modo en la abstracción y la indeterminación. Principio de actividad libre, se reconcentra en su realidad como espíritu. El espíritu entonces, como sujeto libre, es determinado por sí mismo, y, determinándose de este modo, encuentra en su esencia propia la forma exterior que le conviene. Esta unidad, esta armonía perfecta de la idea y de su manifestación exterior constituye la segunda forma del arte, la *forma clásica*.

Alcanza en ella el arte su perfección, en cuanto se ha realizado el acuerdo perfecto entre la idea, como individualidad espiritual, y la forma, como realidad sensible y corporal. Toda hostilidad entre los dos elementos ha desaparecido para dar lugar a una perfecta armonía.

3ª El espíritu, sin embargo, no puede detenerse en esta forma, que no es su realización completa. Para llegar a ella, es preciso que la sobrepuje, que llegue a la espiritualidad pura, que, replegándose en su interior, descienda a las profundidades de su naturaleza íntima. En la forma clásica, en efecto, a pesar de su generalidad, el espíritu se revela con un carácter particular, determinado; no escapa a lo finito. Su forma exterior, como toda forma visible, es limitada. El fondo, la idea misma, para que haya fusión perfecta, debe ofrecer el mismo carácter. Sólo el espíritu finito puede unirse a la manifestación exterior para constituir una indisoluble unidad.

En cuanto la idea de lo bello se percibe como el espíritu absoluto o infinito, no se halla por lo mismo más completamente realizada en las formas del mundo exterior; solamente en el mundo interior de la conciencia, encuentra, como espíritu, su verdadera unidad. Rompe, por tanto, esta unidad que constituye la base del arte clásico; abandona el mundo exterior para refugiarse en sí misma. Esto es lo que proporciona el tipo de la *forma romántica*. No bastando ya la representación sensible, con sus imágenes tomadas del mundo exterior, para expresar la libre idealidad, la forma deviene extraña e indiferente a la idea. De suerte que el arte romántico reproduce de este modo la separación del fondo y de la forma por el lado opuesto al simbólico.

En resumen, el *arte simbólico* busca esta unidad perfecta de la idea y de la forma exterior. El *arte clásico* la *encuentra* para los sentidos y la imaginación en la representación de la individualidad espiritual; el arte *romántico* la *excede* en su espiritualidad infinita, que se eleva por encima del mundo visible.

PRIMERA SECCIÓN

DE LA FORMA SIMBÓLICA DEL ARTE

DEL SÍMBOLO DE LA BELLEZA

El símbolo, en el sentido que damos aquí a este término, constituye, según su idea misma, como por el momento de su aparición en la historia, el *comienzo del arte*. Así, debe ser considerado como el *precursor (Vorkunst)*. Pertenece sobre todo al *Oriente*, y nos conducirá, por una multitud de intermediarios, de transiciones y de analogías, a la verdadera realización del ideal bajo la forma clásica. Debemos, por tanto, distinguir el símbolo propiamente dicho, como el que proporciona el tipo de todas las concepciones o representaciones del arte en esta época, del símbolo ordinario, tal como se encuentra en cualquier otra parte, en la forma clásica y romántica. Allí donde se presenta en su forma propia e independiente presenta en general el carácter de la *sublimidad*. Siendo vaga e indeterminada la idea, incapaz de un desarrollo libre y mesurado, no puede encontrar en el mundo real forma alguna fija que responda perfectamente a ella; en esta falta de correspondencia y de proporción excede infinitamente a su manifestación externa. Tal es el género sublime, que es más bien lo desmesurado, que el verdadero sublime.

Expliquemos ante todo lo que debe entenderse aquí por símbolo.

1. El *símbolo* es un objeto sensible, que no debe ser considerado en sí mismo tal como se nos ofrece, sino en un sentido

más extenso y general. Hay, pues, en el símbolo, dos términos: el *sentido* y la *expresión*. El primero es una concepción del espíritu; el segundo, un fenómeno sensible, una imagen que se dirige a los sentidos.

Así el símbolo es un *signo*, pero se distingue de los signos del lenguaje, en cuanto entre la imagen y la idea que representa hay una relación natural, no arbitraria o convencional. Así el león es el símbolo del valor; el círculo, de la eternidad; el triángulo, de la Trinidad.

Sin embargo, el símbolo no representa la idea perfectamente, sino por un solo lado. El león no es solamente valeroso, ni el zorro astuto. De donde se sigue que, teniendo el símbolo varios sentidos, es *equívoco*. Esta ambigüedad no cesa sino cuando los dos términos se conciben separadamente y se aproximan luego; el símbolo entonces cede el puesto a la *comparación*.

Así concebido, el símbolo, con su carácter *enigmático y misterioso*, se aplica particularmente a toda una época de la historia, al *arte oriental* y a sus creaciones extraordinarias. Caracteriza ese orden de monumentos y de emblemas por los cuales los pueblos de Oriente han tratado de expresar sus ideas, y no han podido hacerlo sino de un modo equívoco y oscuro. Estas obras del arte nos ofrecen, en vez de la belleza y la regularidad, un aspecto raro, grandioso, fantástico.

Cuando nos encontramos en el mundo de representaciones y de imágenes simbólicas de la antigua Persia, de la India, de Egipto, todo nos parece extraño. Sentimos que caminamos entre problemas. Esas imágenes no nos entretienen por sí mismas. El espectáculo en sí no nos agrada ni satisface; quiere que pasemos a través de la forma sensible para penetrar su sentido más extenso y profundo. En otras producciones se observa a primera vista que nada tienen de serio; que, semejantes a los cuentos de niños, son un simple juego de la imaginación, que se complace en las asociaciones accidentales y singulares. Pero estos pueblos, aunque en la infancia, exigían un sentido y un fondo de ideas más sustanciales y verdaderas. Es lo que se ve, en efecto, en la India, en Egipto, etc., aun cuando en esas figuras enigmáticas la explicación sea muchas veces muy difícil de adivinar.

¿Qué parte debe atribuirse a la pobreza y rudeza de las concepciones? ¿Hasta dónde, por el contrario, en la imposibilidad de expresar en formas más puras y bellas la profundidad de las ideas religiosas, se ha debido apelar a lo fantástico y lo grotesco en auxilio de una representación que aspiraba a no quedar por bajo del objeto? Esto es lo difícil de resolver.

El ideal clásico ofrece, ciertamente, la misma dificultad. Aun cuando la idea percibida por el espíritu se deposite en él en una forma adecuada, la imagen, a más de esta idea, cuya expresión ofrece, representa otras ideas extrañas. ¿Es preciso no ver en estas representaciones y estas historias sino invenciones absurdas, que chocan con el sentido religioso, como los amores de Júpiter, etc.? Contándose historias tales de divinidades superiores, ¿no es verosímil que encierren un sentido oculto más profundo y extenso? De aquí dos opiniones diferentes: una considera la mitología como una colección de fábulas indignas de la idea de Dios, que ofrecen, es verdad, mucho interés y encanto, pero que no pueden dar lugar a interpretación más seria. Otra pretende, por el contrario, que hay en estas fábulas un sentido más general y profundo. Penetrar bajo el velo con que envuelven su sentido misterioso es la tarea del que se dedica al estudio filosófico de los mitos.

La mitología entera se concibe entonces como esencialmente simbólica. Lo cual quiere decir que los mitos, como creaciones del espíritu humano, por raros y grotescos que parezcan, encierran un sentido para la razón, pensamientos generales sobre la naturaleza divina, en una palabra, *filosofemas*.

Según este modo de ver, los mitos y las tradiciones tienen su origen en el espíritu del hombre, que puede sí tomar a juego las representaciones de sus dioses, pero que también busca y encuentra en ellas un interés superior, aun en el caso de que tenga el defecto de no poder exponer sus ideas de un modo más conveniente. Ahora bien, esta opinión es la verdadera. Así, cuando la razón encuentra estas formas en la historia, experimenta la necesidad de penetrar su sentido.

Por tanto, si ahondamos en el fondo de estos mitos para descubrir su verdad oculta, sin perder de vista, sin embargo, el ele-

mento accidental que corresponde a la imaginación y a la historia, podemos justificar así las diferentes mitologías, y justificar al hombre en las imágenes, y las representaciones que su espíritu ha creado es empresa noble, bastante preferible a la que consiste en recoger particularidades históricas más o menos insignificantes.

Sin duda, los sacerdotes y los poetas jamás han conocido bajo una forma abstracta y general los pensamientos que constituyen el fondo de las representaciones mitológicas, y no de intento han sido envueltas con el velo simbólico. Pero no se sigue de aquí que sus representaciones no sean símbolos ni deban ser consideradas como tales. Estos pueblos, en los tiempos en que componían sus mitos, vivían en un estado enteramente poético, expresaban sus sentimientos más íntimos y profundos no por fórmulas abstractas, sino por las formas de la imaginación.

Así las fábulas mitológicas encierran todas un fondo racional, ideas religiosas más o menos profundas.

No por eso es menos verdad la afirmación de que a la obra de arte sirve de base un pensamiento general, que, presentado después bajo una forma abstracta, debe expresar su sentido. Esto es lo que hace el espíritu crítico cuando lo distingue, pasando con frecuencia así rápidamente del sentido propio al símbolo.

2. Pero este modo de extender el símbolo al dominio entero de la mitología no es, en modo alguno, el método que debemos seguir. Nuestro objeto no es descubrir hasta qué punto las representaciones del arte han tenido un sentido simbólico o alegórico.

Por el contrario, debemos preguntarnos hasta dónde llega el símbolo propiamente dicho, como *forma particular del arte*, en cuanto conserva su carácter propio, y por ello distinguirlo en particular de las otras dos formas: *clásica* y *romántica*.

Ahora bien, el *símbolo*, en el sentido especial que damos a este término, cesa allí donde la *libre subjetividad* (personalidad), tomando el lugar de las concepciones vagas e indeterminadas,

constituye el fondo de la representación en el arte. Y éste es el carácter que nos ofrecen los *dioses griegos*. El arte griego los representa como individuos libres, independientes en sí mismos, verdaderas personas morales. Así no cabe considerarlos desde el punto de vista simbólico. Los actos de Júpiter, por ejemplo, de Apolo, de Minerva no corresponden sino a estas mismas divinidades, no representan sino su poder y sus pasiones. Si se quiere abstraer de estas libres individualidades una idea general, y ponerla a la vista como explicación, se abandona y se destruye en estas figuras lo que responde a la idea del arte. Así los artistas jamás se han satisfecho con estas explicaciones simbólicas o alegóricas aplicadas a las obras artísticas o a la mitología. Si queda un lugar para la alegoría o el símbolo, es en los accesorios, en simples atributos, signos como el águila al lado de Júpiter, el toro al de San Lucas, mientras que los egipcios veían en el buey Apis hasta una divinidad.

El punto difícil de nuestra investigación es distinguir si lo que se representa como personaje en la mitología o en el arte goza de una *individualidad* o de una *personalidad real*, o no encierra de tal sino la apariencia vacía, y es sólo una simple *personificación*. Esto constituye el verdadero problema de la delimitación del arte simbólico.

Lo que en este punto nos interesa es que asistimos al origen mismo del arte. Al mismo tiempo observaremos la marcha progresiva del símbolo, los grados por los cuales se encamina hacia el arte verdadero. Cualquiera que sea el lazo estrecho que une la religión y el arte, tenemos que considerar el símbolo solamente desde el punto de vista del arte mismo. Abandonamos a la historia de la mitología, la parte religiosa.

DIVISIÓN

Varios grados se hacen notar en el desarrollo de esta forma del arte en Oriente. Pero, ante todo, debemos señalar su origen. Éste, que se confunde con el del arte en general, puede explicarse del modo siguiente:

El sentimiento del arte, como el religioso, como la curiosidad científica ha nacido de la admiración; el hombre que de nada se admira vive en un estado de imbecilidad y de estupidez; estado que cesa, cuando su espíritu, desprendiéndose de la materia y de las necesidades físicas, se sorprende ante el espectáculo de los fenómenos naturales, y busca su sentido, cuando presiente en ellos algo grande, misterioso, una fuerza oculta que se revela.

Entonces experimenta también la necesidad de representarse este sentimiento interior de un poder general y universal. Las cosas particulares, los elementos, el mar, los ríos, las montañas pierden su sentido inmediato, y llegan a ser para el espíritu imágenes de este poder invisible.

Entonces aparece el arte. Nace de la necesidad de representar esta idea por medio de imágenes sensibles, que se dirigen a la vez a los sentidos y al espíritu.

La idea de un poder absoluto, en las religiones, se manifiesta primero por el culto de los objetos físicos. La divinidad se identifica con la misma naturaleza; pero este culto grosero no puede durar. En vez de ver lo absoluto en los objetos reales, el hombre lo concibe como un ser distinto y universal; percibe, aunque muy imperfectamente, la relación que une este principio invisible con los objetos de la naturaleza; modela una imagen, un símbolo destinados a representarla. El arte es entonces intérprete de las ideas religiosas.

Tal es el arte en su origen; la *forma simbólica* ha nacido con él. Tratemos, por una división precisa, de trazar exactamente el círculo en que se mueve el símbolo.

Lo que caracteriza, en general, al *arte simbólico*, es que se esfuerza en vano por encontrar concepciones puras y un modo de representación que les convenga. Es una lucha entre el *fondo* y la *forma*, ambos imperfectos y heterogéneos. De aquí la lucha incesante de los dos elementos del arte, que tratan inútilmente de ponerse de acuerdo. Los grados de su desarrollo ofrecen las fases o modos sucesivos de este pugilato.

1° Éste no existe todavía en el origen. El punto de partida, al menos, es una *unidad*, aún indivisa, dentro de la cual fer-

menta la discordia entre los dos principios. Así, las creaciones del arte, poco distintas de los objetos naturales, son aún apenas símbolos.

2º El final de esta época es la *desaparición del símbolo:* tiene lugar por la separación reflexiva de los dos términos; siendo la idea claramente concebida, la imagen, por su parte, se percibe como diferente de ella. De su aproximación nace el símbolo *reflexivo,* o la *comparación,* la *alegoría,* etc.

Así, fijados los dos puntos extremos, se verá, en lo que sigue, los puntos o grados intermedios.

La división general es ésta:

1) El verdadero *símbolo* es el símbolo *inconsciente, irreflexivo,* cuyas formas se nos aparecen en la civilización oriental.

2) Viene en seguida, como forma mixta o de transición, el *símbolo reflexivo,* cuya base es la *comparación,* y que señala el fin de esta época.

Tenemos, por tanto, que seguir cada una de estas dos formas en los grados sucesivos de su desarrollo, que marcan sus pasos en el camino que ha recorrido en Oriente antes de llegar al ideal griego.

CAPÍTULO PRIMERO

DEL SIMBOLISMO IRREFLEXIVO

I. Unidad inmediata de la forma y de la idea

A. *Religión de Zoroastro.* B. *Su carácter simbólico.*
C. *Falta del arte en sus concepciones y en sus representaciones.*

En el primer momento de la historia del arte, el principio divino, Dios, aparece identificado con la naturaleza y con el hombre.

En el culto de *Lama,* por ejemplo, un hombre real es adorado como Dios. En otras religiones, el sol, las montañas, los ríos, la luna, los animales son igualmente objeto de un culto religioso.

El espectáculo de esta unidad de Dios y de la naturaleza se nos ofrece del modo más sorprendente en la vida y la religión de los antiguos persas, en el *Zend-Avesta.*

A. En la religión de *Zoroastro,* la luz es Dios mismo, Dios no está separado de la luz, considerada como simple expresión, emblema, imagen sensible de la divinidad. Si la luz se toma en el sentido del ser bueno y justo del principio conservador del universo, que distribuye por todas partes la vida y sus beneficios, no es sólo una imagen del buen principio; el mismo soberano bien es la luz. Igual ocurre con la oposición de la *luz* y de las *tinieblas,* siendo consideradas éstas como el elemento impuro en todo, lo horrible, el mal, el principio de muerte y de destrucción.

B. El culto que describe el *Zend-Avesta* es todavía menos simbólico. Todas las prácticas de que hace un deber religioso para el parsi (güebro o adorador del fuego) son ocupaciones serias, que tienen por objeto extender a todos la pureza en el sentido físico y moral. No se ven aquí esas danzas simbólicas que imitan el curso de los astros, esos actos religiosos que no tienen valor sino como imágenes y signos de concepciones generales. No hay, por tanto, arte propiamente dicho, sino sólo una cierta poesía. Comparado con las groseras imágenes, con los insignificantes ídolos de los otros pueblos, el culto de la luz, como substancia pura y universal, puede presentar algo bello, elevado, grande, más conforme con la naturaleza del bien supremo y de la verdad. Pero esta concepción permanece vaga; la imaginación no inventa ni una idea profunda ni una forma nueva. Si vemos aparecer algunos tipos generales y formas que con ellos correspondan, es resultado de una combinación artificial, no obra de poesía y de arte.

C. Así, esta unidad del principio invisible y de los objetos visibles constituye solamente la primera forma del símbolo en el arte. Para llegar a la forma simbólica propiamente dicha, es preciso que la distinción y la separación de los dos términos aparezcan claramente representadas. Esto es lo que tiene lugar en la religión, el arte y la poesía de la India, en el *simbolismo de la imaginación*.

II. El simbolismo de la imaginación

A. *Caracteres del pensamiento indio.*
B. *Naturalismo y falta de medida en la imaginación india.*
C. *Su modo de personificar.* D. *Purificaciones y expiaciones.*

Forma más adelantada y grado superior del arte se nos ofrecen allí donde se opera la separación de los dos términos. La inteligencia crea concepciones abstractas y busca maneras que las expresen. La imaginación propiamente dicha ha nacido; el

arte comienza verdaderamente. No es, sin embargo, todavía el verdadero símbolo.

Lo que encontramos en primer término son producciones de una imaginación que fermenta y se agita en todos sentidos. En esta primera tentativa del espíritu humano, para separar los elementos y reunirlos, su pensamiento es todavía confuso y vago. El principio de las cosas no es concebido en su naturaleza espiritual; las ideas sobre Dios son abstracciones vacías; al mismo tiempo, las formas que lo representan manifiestan un carácter exclusivamente sensible y material. Sumergido todavía en la contemplación del mundo sensible, no teniendo para apreciar la realidad ni medida, ni reglas fijas, el hombre se agota en esfuerzos inútiles para penetrar el sentido general del universo; no sabe emplear, para expresar los pensamientos más profundos, sino imágenes y representaciones groseras, en que estalla la oposición entre la idea y la forma. La imaginación va así de un extremo a otro, elevándose muy alto, para volver a caer aún más abajo, vagando sin apoyo, sin guía y sin objeto, en un mundo de representaciones a la vez grandiosas, raras y grotescas.

Tal es el carácter de la mitología *india* y el arte que con ella corresponde.

En medio de estos saltos bruscos e inconsiderados, de este paso de un exceso a otro, si encontramos grandeza y un carácter imponente en estas concepciones, vemos en seguida al ser universal precipitado en las formas más innobles del mundo sensible. La imaginación no sabe librarse de esta contradicción, sino extendiendo indefinidamente las dimensiones de la forma; se extravía en creaciones gigantescas, caracterizadas por la falta de toda medida, y se pierde en lo vago o lo arbitrario.

A pesar de la fecundidad, el brillo y la grandeza de estas concepciones, los indios jamás han tenido sentido claro de las personas y de los hechos, el sentido histórico. En esta amalgama continua de lo absoluto y de lo finito se hace notar la falta completa de espíritu positivo y de razón. El pensamiento se deja llevar a las quimeras más extravagantes y monstruosas que pueda concebir la imaginación. Así:

1° La concepción de Brahma es la idea abstracta del ser, sin vida ni realidad, privado de forma real y de personalidad.

2° De este idealismo llevado al extremo, la inteligencia se precipita en el naturalismo más desenfrenado.

3° Diviniza los objetos naturales, los animales.

La divinidad aparece bajo la forma de un hombre idiota, divinizado, porque pertenece a una casta. Cada individuo, porque ha nacido en esta casta, representa a Brahma en persona. La unión del hombre con Dios es rebajada al nivel de un hecho simplemente material. De aquí también el papel que desempeña en esta religión la ley de la generación de los seres, que da lugar a las representaciones más obscenas. Sería bastante fácil poner de relieve las contradicciones que abundan en ella, y la confusión que reina en toda esta mitología. Un paralelo entre la Trinidad india y la cristiana no mostraría menos su extrema diferencia. Las tres personas de esta Trinidad no son personas: cada una de ellas es una abstracción con relación a las otras. De donde se sigue que, si esta Trinidad tiene alguna analogía con la cristiana, le es inferior, y debemos guardarnos de reconocer en ella el dogma cristiano.

La parte que corresponde al politeísmo griego demuestra igualmente su inferioridad. Se debe notar la confusión de estas teogonías y de estas cosmogonías sin número, que se contradicen y destruyen, y en que domina, en definitiva, la idea de la generación natural y no espiritual. La obscenidad es llevada muchas veces al último grado. En las fábulas griegas, al menos, en la *Teogonía* de Hesíodo, en particular, se vislumbra con frecuencia el sentido moral. Todo es más claro y explícito, más fuertemente enlazado, y no quedamos encerrados en el círculo de las divinidades naturales.

Negando al arte indio la idea de la verdadera belleza y de lo verdaderamente sublime, se debe reconocer que nos ofrece, principalmente en la poesía, escenas de la vida humana llenas de atractivo y de dulzura, muchas imágenes graciosas y sentimientos tiernos, las más brillantes descripciones de la naturaleza, rasgos encantadores de una sencillez infantil y de natural

inocencia en el amor, y al mismo tiempo a veces mucha grandiosidad y nobleza.

Pero, en lo que concierne al conjunto de las concepciones fundamentales, lo espiritual no puede separarse de lo sensible. Se encuentra la más llana trivialidad al lado de situaciones más elevadas, una falta completa de precisión y de proporción. Lo sublime no es más que lo desmesurado, y en lo que atañe al fondo del mito, la imaginación, acometida de vértigo e incapaz de dominar el vuelo del pensamiento, se extravía en lo fantástico o no concibe sino enigmas que carecen de sentido para la razón.

Así las creaciones de la imaginación india no parecen realizar todavía sino imperfectamente la idea de la forma simbólica misma. En *Egipto,* en los monumentos del propio *arte egipcio,* es donde encontramos el tipo del verdadero símbolo.

III. El simbolismo propiamente dicho

A. *Ideas de los egipcios sobre los muertos: Pirámides.*
B. *Culto de los muertos: máscaras de animales.*
C. *Perfección de la forma simbólica: Memnones, Isis y Osiris. La Esfinge.*

En el primer grado del arte hemos partido de la confusión y de la identidad del *fondo* y de la *forma,* del espíritu y de la naturaleza. Luego, el fondo y la forma se han separado y opuesto. La imaginación ha tratado en vano de combinarlos y sólo ha conseguido hacer brillar su desproporción. Para que el pensamiento sea libre, es preciso que se emancipe y despoje de la forma material, que la destruya. El momento de la destrucción, de la *negación* o del aniquilamiento es, por tanto, necesario para que el espíritu llegue a adquirir conciencia de sí mismo y de su espiritualidad. Esta idea de la *muerte* como momento de la naturaleza divina se encuentra ya en la religión india, pero es sólo un cambio, una transformación y una abstracción. Los dioses se aniquilan y reducen unos a otros, y todos a su vez a un solo

ser, Brahma, el ser universal. En la religión persa, los dos principios negativo y positivo, Ormuz y Ahriman están separados y existen aisladamente. Ahora bien, este principio de la *negación*, de la *muerte* y de la *resurrección*, como momentos y atributos de la naturaleza divina, constituye el fondo de una religión nueva; este pensamiento se expresa en ella por las formas de su culto y aparece en todas sus concepciones y en sus monumentos. Éste es el carácter fundamental del arte y de la religión de *Egipto*. La glorificación de la *muerte* y del *sufrimiento*, como aniquilación de la naturaleza sensible, aparece ya en la conciencia de los pueblos, en los cultos del *Asia Menor*, de *Frigia* y de *Fenicia*.

Pero, si la muerte es un momento necesario en la vida de lo absoluto, no se queda en este aniquilamiento; es para pasar a una existencia superior, para llegar, después de la destrucción de la existencia visible y por la resurrección, a la inmortalidad divina. La muerte no es sino el nacimiento de un principio más elevado y el triunfo del espíritu.

Desde este momento, pierde la forma física en el arte su valor propio y su existencia independiente. Además, la lucha entre la forma y la idea debe cesar. La forma se subordina a la idea. Este bullir de la imaginación, que produce lo fantástico, se apacigua y calma. Las concepciones anteriores son reemplazadas por un modo de representación *enigmático*, es verdad, pero superior, que nos ofrece el verdadero carácter del símbolo.

La idea comienza a afirmarse. Por su parte, el símbolo toma forma más precisa; el principio espiritual se revela en él más claramente y se separa de la naturaleza física, aun cuando no pueda aparecer todavía en toda su claridad.

A esta idea del arte simbólico responde el modo de representación siguiente: primero las formas y las acciones humanas expresan otra cosa que ellas mismas: revelan el principio divino por las cualidades que con él tienen real analogía. Los fenómenos y las leyes de la naturaleza que, en los diversos reinos, representan la *vida*, el *nacimiento*, el *crecimiento*, la *muerte* y el *renacimiento* de los seres se emplean con preferencia. Así la

germinación y el crecimiento de las plantas, las fases del curso del sol, la sucesión de las estaciones, los fenómenos de crecimiento y descenso del Nilo, etc. Aquí, a causa de la semejanza real y de las analogías naturales, se abandona lo fantástico. Se observa una elección más inteligente de las formas simbólicas. Es una imaginación que sabe ya regularse y dominarse, que muestra más calma y razón.

Por tanto, se ve aquí una conciliación más elevada de la idea y de la forma, y al mismo tiempo una tendencia extraordinaria al arte, una inclinación irresistible que se satisface de un modo enteramente *simbólico*, pero superior a los anteriores. Es la tendencia propia hacia el arte y, principalmente, hacia las artes figurativas. De donde nace la necesidad de hallar y modelar una forma, un *emblema* que exprese la idea y le esté subordinada; de crear una obra que revele al espíritu una concepción general, de ofrecer un espectáculo que muestre que estas formas han sido elegidas de intento para expresar ideas profundas.

Esta combinación emblemática o simbólica puede efectuarse de varios modos. La expresión más abstracta es el *número*. El *simbolismo de los números* desempeña muy gran papel en el arte egipcio. Los números sagrados se repiten sin cesar en las escaleras, las columnas, etc. Son después figuras simbólicas trazadas en el espacio, las vueltas del laberinto, las danzas sagradas que representan los movimientos de los cuerpos celestes. En grado más alto se coloca la forma humana, ya modelada con mayor perfección que en la India. Un símbolo general resume la idea principal; es el *Fénix*, que se consume a sí mismo, y renace de sus cenizas.

En los mitos que sirven de transición, como los del *Asia Menor*, en el mito de Adonis llorado por Venus, en el de Cástor y Pólux y en la fábula de Proserpina, esta idea de la muerte y de la resurrección es ya muy visible.

Pero *Egipto* ha simbolizado principalmente esta idea; es la tierra del símbolo. Los problemas, sin embargo, quedan sin resolver. Los enigmas del arte egipcio lo eran para los egipcios mismos.

Sea lo que quiera, en Oriente los egipcios son el pueblo ver-

daderamente artista. Muestran una actividad infatigable para satisfacer esta necesidad de representación simbólica que les atormenta. Pero sus monumentos permanecen misteriosos y mudos. El espíritu no ha encontrado todavía la forma propia, no sabe hablar aún el lenguaje claro e inteligible del espíritu mismo. Es, sobre todo, un pueblo arquitecto; ha ahondado en el suelo, abierto lagos y, en su instinto del arte, ha levantado a la luz del día gigantescas construcciones, ha ejecutado por bajo del suelo obras igualmente inmensas. Ésta era la ocupación, la vida de este pueblo, que ha cubierto el país con sus monumentos, en parte alguna en tan gran cantidad y con formas tan variadas.

Si se quiere caracterizar de un modo más preciso los monumentos del arte egipcio y penetrar su sentido, se descubren los aspectos siguientes:

A. La idea principal, la *idea de la muerte*, es concebida como un momento de la vida del espíritu, no como principio del mal; es lo opuesto al dualismo persa. No es tampoco la absorción de los seres en el ser universal, como en la religión India. Lo *invisible* conserva su existencia y su personalidad; conserva hasta su forma física. De aquí los embalsamamientos, el culto de los muertos. Hay más: la imaginación va más allá de esta duración visible. Entre los egipcios aparece por vez primera la distinción clara entre el alma y el cuerpo, y el dogma de la *inmortalidad*. Sin embargo, esta idea es todavía imperfecta, porque conceden igual importancia a la duración del cuerpo que a la del alma.

Tal es la concepción que sirve de base al arte egipcio y que se traduce en una multitud de formas simbólicas. En esta idea es en la que hay que buscar el sentido de las obras de la *arquitectura egipcia:* dos mundos, el de los *vivos* y el de los *muertos;* dos arquitecturas, una a flor de tierra, otra subterránea. Los laberintos, las tumbas y, sobre todo, las pirámides representan esta idea.

La pirámide, imagen del arte simbólico, es una especie de envoltura, tallada en forma geométrica de cristal, que oculta un objeto místico, un ser invisible. De aquí también el lado exter-

no, supersticioso del culto, exceso difícil de evitar, la adoración del principio divino en los *animales*, culto grosero que ya ni es simbólico.

B. La *escritura jeroglífica*, otra forma del arte egipcio, es a su vez en gran parte simbólica, puesto que da a conocer las ideas mediante imágenes tomadas de la naturaleza y que tienen alguna analogía con aquéllas.

C. Pero se acusa sobre todo un defecto en las representaciones de la *forma humana*. En efecto, si una fuerza misteriosa y espiritual se revela en ellas, no es la verdadera personalidad. El principio interno falta, la acción y el impulso vienen de fuera. Tal son las estatuas de Memnon, que no se animan, no tienen voz ni producen un sonido, sino heridas por los rayos del sol. No es la voz humana que parte del interior y resuena desde el alma; el principio libre que anima la forma humana permanece aquí oculto, envuelto, mudo, sin espontaneidad propia, y no se anima sino bajo el influjo de la naturaleza.

Forma superior es la del mito de Osiris, del dios egipcio por excelencia, de ese dios que es engendrado, nace, muere y resucita. En este mito, que ofrece sentidos diversos, a la vez físico, histórico, moral y religioso o metafísico, se muestra la superioridad de estas concepciones sobre las del arte indio.

En general, en el arte egipcio se revela un carácter más profundo, más espiritual y más moral. La forma humana no es ya una simple personificación abstracta. La religión y el arte se esfuerzan para espiritualizarse; no consiguen su objeto, pero lo vislumbran y aspiran a él. De esta imperfección nace la ausencia de libertad en la forma humana. La figura humana permanece aún sin expresión, colosal, seria, petrificada. Así se explican esas actitudes de las estatuas egipcias, con los brazos rígidos, pegados al cuerpo, sin gracia, sin movimiento y sin vida, pero absortas en un pensamiento profundo y llenas de gravedad.

De aquí también la complicación de los elementos y de los símbolos que se entremezclan y reflejan unos en otros; lo cual indica a la vez la libertad del espíritu y una falta de claridad

y de medida. Por esto el carácter oscuro, *enigmático* de estos símbolos, que serán siempre la desesperación de los sabios, enigmas hasta para los egipcios. Estos emblemas encierran una multitud de sentidos profundos. Quedan ahí como testimonio de los esfuerzos infructuosos del espíritu para comprenderse a sí mismo; simbolismo lleno de misterios, vasto enigma representado por un símbolo que resume todos estos enigmas: la *Esfinge*. Egipto propondrá a Grecia este enigma, y ésta hará de él el problema de la religión y de la filosofía. Su sentido jamás resuelto, y que se resuelve sin cesar, es el *hombre*. *Conócete a ti mismo*, tal es la máxima que Grecia inscribió en el frontón de sus templos, el problema que puso a sus sabios como objeto mismo de la sabiduría.

CAPÍTULO II

SIMBOLISMO DE LO SUBLIME

I. Panteísmo del arte

A. *Poesía india.* B. *Poesía mahometana.* C. *Mística cristiana.*

La claridad sin enigmas del espíritu, que se desenvuelve de un modo conforme con su naturaleza, es el fin a que tiende el arte simbólico. Este fin no puede lograrse sino en tanto que Dios aparezca como separado del mundo sensible. Esta purificación del espíritu y esta separación expresa del mundo sensible debemos buscarlas primero en lo *sublime*, que eleva lo absoluto por encima de toda existencia visible.

Lo *sublime*, como Kant lo ha descrito, es la tentativa para expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar forma alguna sensible que sea capaz de representarlo. Es lo infinito manifestado en una forma que, haciendo brillar esta oposición, revela la grandeza inconmensurable de lo infinito como superior a toda representación tomada de lo finito.

Ahora bien, hay que distinguir aquí dos puntos de vista: o lo infinito es el ser absoluto, concebido por el pensamiento como la *substancia inmanente de los seres*; o es el ser infinito, como distinto de los seres del mundo real, pero elevándose por encima de ellos toda la distancia que separa lo infinito de lo finito, de suerte que, comparados con él, éstos no son ya sino la pura nada. Dios queda así purificado de todo contacto, de toda participación con la existencia sensible, que desaparece y se aniquila en su presencia.

Al primer punto de vista responde el *panteísmo* oriental. El panteísmo pertenece principalmente al Oriente. Allí domina el pensamiento de una unidad absoluta como Dios y de todas las cosas como comprendidas en esta unidad.

Así el principio divino está como inmanente en los objetos más diversos, en la vida y en la muerte, en las montañas, en el mar, etc. Es al mismo tiempo lo excelente, lo superior en todas las cosas. Por otra parte, por lo mismo que la unidad es todo, que no es más esto que aquello, que se encuentra en todas las existencias, las individualidades y las particularidades se destruyen o se borran. Lo *Uno* es todas las individualidades reunidas que forman este conjunto visible.

Concepción semejante no puede ser expresada sino por la poesía, y no por las artes figurativas, porque éstas representan a la vista, como presente y permanente, la realidad determinada e individual que, por el contrario, debe desaparecer frente a la sustancia única. Allí donde el panteísmo es puro no admite arte alguna figurativa como medio de representación.

A. Como principal ejemplo de una semejante poesía panteísta, podemos aún indicar la *poesía india*, que, además de su carácter fantástico, ha representado también este aspecto de un modo brillante.

Los *indios*, en efecto (como hemos visto) parten del ser universal y de la unidad más abstracta, que luego se desenvuelve en dioses determinados, la *Trimurti*, *Indra*, etcétera. Pero la existencia determinada no se mantiene, se deja disolver de nuevo. Los dioses inferiores se absorben en los superiores, y éstos en Brahma. Con ello se manifiesta ya que este ser universal constituye la base inmutable o idéntica de toda existencia. En efecto, los indios, en su poesía, muestran la doble tendencia de un lado, a exagerar las proporciones de la forma real, a fin de que parezca responder mejor a la idea de lo infinito; de otro a dejar que se borre toda existencia determinada ante la unidad abstracta de lo absoluto. Sin embargo, se ve también aparecer entre ellos la forma pura de la representación panteística desde el punto de vista de la imaginación, la que consiste en

hacer resaltar la inmanencia de la sustancia divina en todos los seres particulares.

Sin duda, podría encontrarse en esta concepción más semejanza con la unidad inmediata de lo real y de lo divino que caracteriza la religión de los *persas;* pero entre los persas lo *Uno,* el bien supremo, es él mismo una existencia física, la luz. Entre los indios, por el contrario, lo *Uno,* Brahma, es solamente el ser sin forma, que, cuando ha tomado una, las toma todas. Manifestado en una multiplicidad de existencias individuales, da lugar a esta manera de representación panteísta. Así, por ejemplo, se dice de Krischna *(Baga vad-Gita,* Lect. VIII. 4ª secc.): «La tierra, el agua, el viento, el aire y el fuego, el espíritu, la razón y la personalidad son los ocho elementos constitutivos de mi poder natural. Sin embargo, reconoce en mí una existencia superior, que vivifica la tierra y sostiene el mundo. En ella todos los seres tienen su origen. Así, sábelo bien, soy el origen de este universo y su destrucción. Fuera de mí, no hay nada que me supere. Todo ese vasto conjunto de seres se une en mí como una fila de perlas en el hilo que las sostiene. Soy el vapor en el agua, la luz en el sol y en la luna, la palabra mística en las Santas Escrituras, en el hombre la fuerza viril, el dulce perfume en la tierra, el brillo en la llama, la vida en todos los seres, la contemplación en los solitarios. En los seres vivos soy la fuerza vital, en el sabio la sabiduría, la gloria en los hombres ilustres. Todas las existencias verdaderas, visibles o invisibles, proceden de mí. No estoy en ellas, pero ellas están en mí. El universo entero es fascinado con mis atributos, y conóceme bien, soy inmutable. En verdad, la ilusión divina, Mayá, me seduce a mí mismo. Es difícil vencerla; me sigue, pero triunfo de ella».

En este pasaje, la unidad de la sustancia universal se expresa del modo más evidente, tanto como inmanente en todos los seres de la naturaleza, lo mismo que elevándose sobre ellos, por su carácter infinito.

De igual modo Krischna dice de sí mismo que es siempre en las diversas existencias lo más excelente de ellas (Lecc. X, pág. 21): «Entre las estrellas soy el sol que lanza sus rayos; entre los planetas, la luna; entre los libros santos, el libro de los cantares;

entre los sentidos, el sentido interno; el Merú entre las montañas; entre los animales, el león; entre las letras del alfabeto, la vocal *a;* entre las estaciones, la de las flores, la primavera, etc.

Esta enumeración de lo mejor que hay en todo, esta simple sucesión de formas que deben sin cesar expresar lo mismo, a pesar de la riqueza de imaginación que parece en primer término desplegarse en ella, no deja de ser monótona en el más alto grado, vacía y causada precisamente porque la idea es siempre la misma.

B. El *panteísmo oriental* ha sido desarrollado de un modo más elevado, más profundo y libre en el *mahometismo,* y, en particular, por los *persas mahometanos.*

Se presenta aquí, principalmente por parte del poeta, un carácter particular.

En efecto, mientras que el poeta trata de ver y ve realmente el principio divino en todo, y abandona así su propia personalidad, siente tanto mejor a Dios presente en el fondo de su alma de este modo engrandecida y libertada. Por esto nace en él esa serenidad interior, esa embriaguez de dicha y de felicidad propia del oriental, que, desprendiéndose de los lazos de la existencia particular, se absorbe en lo eterno y lo absoluto, y reconoce en todo su imagen o su presencia. Semejante disposición tiene afinidad con el *misticismo.* En este aspecto, debe citarse, ante todo, a *Chelaleddin-Rumi,* que ofrece los más bellos ejemplos. El amor de Dios, con el cual el hombre se identifica por un abandono ilimitado, que contempla sólo en todas las partes del universo, al que refiere y reduce todo, constituye aquí como el centro de que irradian todas las ideas, todos los sentimientos en las diversas regiones que recorre la imaginación del poeta.

En lo sublime propiamente dicho, los objetos más elevados y las formas más perfectas no se emplean sino como un ornamento de Dios, no sirviendo más que para revelar su poder y su majestad, porque no se colocan a nuestra vista sino para celebrarle como soberano de todas las criaturas. En el panteísmo, por el contrario, la inmanencia de Dios en los objetos eleva la existencia real, el mundo, la naturaleza y el hombre a una dig-

nidad propia o independiente. La vida del espíritu, comunicada a los fenómenos de la naturaleza y a las relaciones humanas, anima y espiritualiza todas estas cosas; constituye una relación enteramente particular de la sensibilidad y del alma del poeta con los objetos que canta. Su corazón, penetrado y lleno de la presencia divina, en una calma inalterable y una armonía perfecta, se siente dilatado, engrandecido. Se identifica en imaginación con el alma de las cosas, con los objetos de la naturaleza que le llaman la atención por su magnificencia, con todo lo que le parece digno de alabanza y de amor. Gusta así una felicidad interna, sumergido como está en el éxtasis y el arrobamiento. La profundidad del sentimiento romántico en el Occidente muestra, es verdad, el mismo carácter de unión simpática con la naturaleza; pero, en la poesía del Norte, el alma es más desgraciada y menos libre, encierra más deseos y aspiraciones; o bien permanece concentrada en sí misma, enteramente ocupada de sí; es de una sensibilidad susceptible, a la que todo hiere e irrita. Un sentimentalismo semejante, comprimido, oscuro se hace notar en los *cantos populares* de las naciones bárbaras.

Por el contrario, el que caracterizan la libertad y la felicidad interior es propio de los orientales, principalmente de los *persas mahometanos*. Éstos abandonan plenamente y con alegría su personalidad para identificarse con todo lo que es bello y digno de admiración, como con Dios mismo; y, sin embargo, en medio de este abandono, saben conservar su libertad y la calma interior frente al mundo que les rodea. Así, en el fuego ardiente de la pasión vemos aparecer la felicidad más expansiva y la *parresía* del sentimiento revelada en una riqueza inagotable de imágenes brillantes y pomposas. Por todas partes resuena el acento de la alegría, de la dicha y de la belleza. En Oriente, si el hombre sufre y es desgraciado, lo toma como decreto inevitable de la suerte. Permanece firme en sí mismo, sin parecer abrumado, insensible, sin tristeza ni melancolía. En las poesías de *Hafis* encontramos muchos cantos elegíacos, pero permanece en el dolor tan despreocupado como en la dicha. Dice, por ejemplo, en un lugar: «Para dar gracias al cielo que te hace gozar de la presencia de tu amigo, consúmete en el dolor, como

el cirio, y, sin embargo, que tu alegría no se turbe». El cirio enseña a reír y llorar a la vez. Sonríe por la luz serena de su llama, en tanto se deshace en lágrimas abrasadoras. Éste es también el carácter de toda esta poesía.

Para representar algunas imágenes de un género más especial, las flores y las pedrerías y particularmente la rosa y el ruiseñor desempeñan gran papel en la poesía de los persas. Esta animación de la rosa y el amor del ruiseñor se repiten mucho en los versos de Hafis: «Porque eres la sultana de la belleza, dice, guárdate de desdeñar el amor del ruiseñor». Él mismo habla del ruiseñor de su propio corazón. Nosotros, por el contrario, cuando tratamos en nuestras poesías de la rosa, del ruiseñor, del vino, etc., lo hacemos en un sentido diferente por completo y más prosaico. La rosa no se ofrece sino como adorno: «coronado de rosas, etcétera», o, si oímos al ruiseñor, su canto sólo despierta en nosotros sentimientos. Bebemos el vino y decimos que espanta los cuidados. Pero entre los persas la rosa no es un simple adorno; no es sólo una imagen, un símbolo. Se presenta al poeta como un ser animado: es una amante, una novia. La fantasía del poeta penetra en el alma de la rosa. El mismo carácter, que revela un panteísmo brillante, se muestra en las poesías persas más modernas.

Goethe también, en oposición con el carácter melancólico y de sensibilidad reconcentrada que distingue las poesías de su juventud, ha experimentado, en época más avanzada, esta serenidad llena de abandono; y aun en su vejez, como penetrado por el aliento del Oriente, se ha abandonado, con el alma llena de una inmensa felicidad, en el calor de la inspiración poética, a esa libertad de sentimiento que conserva una encantadora despreocupación hasta en la polémica.

Los diversos cantos de que se compone su *Diván occidental-oriental* ni son juegos de ingenio, ni insignificantes poesías de entretenimiento, ni versos de sociedad; han sido inspirados por un libre sentimiento lleno de gracia y abandono. Él mismo los llama, en su canto a Suleika, «perlas poéticas; tu amor, semejante a las olas del mar, las ha lanzado a la orilla desierta de mi vida; han sido recogidas con mano cuidadosa y alineadas en

joya de oro artísticamente trabajada». «Tómalas», dice a su muy amada, «cuelga de tu cuello, sobre tu seno, esas gotas de rocío de Alá, desarrolladas en humilde concha».

C. En cuanto a la verdadera unidad *panteísta*, la que consiste en la unión del alma con Dios, como presente en el fondo de la conciencia, esta forma subjetiva se encuentra en general, en la *mística*, tal como se ha desarrollado en el seno del cristianismo. Nos contentaremos con citar, como ejemplo, a *Angelo Silesio*, que ha expresado la presencia de Dios en todas las cosas, la unión del alma con Dios, la de Dios con el alma humana, con admirable valentía de ideas y gran profundidad de sentimiento. Despliega en sus imágenes un prodigioso poder de representación mística. El panteísmo oriental, por el contrario, desenvuelve más bien la concepción de una sustancia universal en todas las apariencias visibles, y el abandono del hombre, que, a medida que renuncia a sí mismo, siente su alma crecer, librarse de los lazos de lo finito, y llega a la felicidad suprema identificándose con lo que de grande, bello y divino hay en el universo.

II. El arte de lo sublime. Poesía hebrea

A. *Dios creador y dueño del universo.*
B. *El mundo finito despojado de todo carácter divino.*
C. *Posición del hombre frente a Dios.*

Pero el verdadero sublime es el que está representado en la *poesía hebrea*. En ella, por vez primera, Dios aparece verdaderamente como espíritu, como el *ser invisible*, en oposición con la naturaleza. Por otra parte, todo el universo, a pesar de la riqueza y la magnificencia de sus fenómenos, comparado con el ser soberanamente grande, nada es por sí mismo. Simple creación de Dios, sometido a su poder, no existe sino para manifestarle y glorificarle.

Tal es la idea que constituye el fondo de esta poesía, cuyo carácter es lo sublime. En lo *bello*, la idea pasa a través de la

realidad exterior, de que es el alma, y forma con ella armónica unidad. En lo *sublime*, la realidad visible, en que se manifiesta lo infinito, es rebajada en su presencia. Esta superioridad, esta dominación de lo infinito sobre lo finito, la distancia infinita que los separa es lo que debe expresar el arte de lo sublime. Es el arte religioso, el arte santo por excelencia; su destino único estriba en celebrar la gloria de Dios. Este papel sólo la poesía puede cumplirlo.

A. La idea dominante de la *poesía hebrea* es Dios como señor del mundo; Dios en su existencia independiente y su esencia pura, inaccesible a los sentidos y a toda representación sensible que no responda a su grandeza. Dios es el creador del universo. Todas esas ideas groseras sobre la generación de los seres ceden el puesto a la creación espiritual: «Hágase la luz, y la luz fue hecha». Esta frase indica la creación por la palabra, expresión del pensamiento y de la voluntad.

B. La creación toma entonces un nuevo aspecto: la naturaleza y el hombre no son ya divinizados. A lo infinito se opone claramente lo finito, que no se confunde ya con el principio divino, como en las concepciones simbólicas de los demás pueblos. Las situaciones y los sucesos se dibujan más claramente. Los caracteres adquieren un sentido más fijo, más preciso. Son figuras humanas que ya no ofrecen nada fantástico y extraño: son perfectamente inteligibles y se acercan a nosotros.

C. Por otra parte, a pesar de su impotencia y de su insignificancia, el hombre obtiene en ésta un puesto más libre o independiente que en las otras religiones. El carácter inmutable de la voluntad divina hace nacer la idea de *la ley*, que el hombre debe obedecer. Su conducta llega a ser clara, fija, regular. La distinción perfecta de lo humano y de lo divino, de lo finito y de lo infinito lleva consigo la del bien y el mal, y permite escoger con acierto. El *mérito* y el *demérito* son la consecuencia. Vivir conforme a la justicia, cumpliendo la ley, es el fin de la existencia humana, y pone al hombre en relación directa

con Dios. En ello está el principio y la explicación de toda su vida, de su felicidad y de sus desgracias. Los hechos de la vida se consideran como beneficios y recompensas, o como pruebas y castigos.

Allí también aparece el *milagro*. En otra parte, todo es prodigioso, y, por consiguiente, nada es milagroso. El milagro supone una sucesión regular, un orden constante y una interrupción de este orden. Pero la creación entera es un milagro perpetuo, destinado a servir para la glorificación y alabanza de Dios.

Tales son las ideas expresadas con tanto brillo, elevación y poesía en los *Salmos*, ejemplos clásicos del verdadero sublime, en los *Profetas* y en la Sagrada Escritura en general. Este reconocimiento de la nada de las cosas, de la grandeza y la omnipotencia de Dios, de la indignidad del hombre en su presencia, las quejas, las lamentaciones, el grito del alma hacia Dios constituyen lo que de patético y sublime encierran.*

* *Poesía de los árabes*. -Después de lo sublime, podemos mencionar, de modo incidental, otra concepción que se ha desarrollado en Oriente. En oposición con la idea de un dios único y de su omnipotencia, se manifiesta el sentimiento de la libertad y de la independencia personal, tanto, por lo demás, como puede permitir el Oriente el desarrollo de una tendencia semejante. Debemos buscarla, principalmente, entre los *árabes*. El árabe, en sus abrasadores desiertos, en medio de aquel inmenso mar de arena, con el cielo puro sobre su cabeza, se ve forzado por la naturaleza a no esperar nada sino de su propio esfuerzo y del valor de su brazo, así como de sus medios de conservación, sus camellos, su caballo, su lanza y su espada. Se manifiesta aquí, en oposición a la molicie india y al abandono de sí mismo, tanto como en el panteísmo mahometano, más moderno, la desdeñosa independencia del carácter personal con un espíritu que deja a los objetos su realidad limitada. A esta independencia de la individualidad que comienza a mostrarse, se añaden la *amistad* fundada en una libre elección, la *hospitalidad*, la *nobleza* de alma y la elevación de los sentimientos; asimismo el placer infinito de la *venganza*, el recuerdo imborrable del *odio* que se satisface con implacable pasión y una crueldad perfectamente madurada. Todo lo que se produce en este terreno tiene un color enteramente natural y humano. Son actos de venganza rasgos de amor, de grandeza de alma y de abnegación, de que están desterrados lo fantástico y lo maravilloso. Todo está allí desarrollado en un orden fijo y determinado, según el encadenamiento necesario de las cosas. Por lo demás, este modo de considerar los objetos reales, de reducirlos a una medida fija, de considerarlos en su energía libre, y no por su lado útil y prosaico, lo hallamos ya entre los hebreos. La inde-

CAPÍTULO III

EL SIMBOLISMO REFLEXIVO

O LA FORMA DEL ARTE, CUYA BASE ES LA COMPARACIÓN

Bajo la denominación de *simbolismo reflexivo* debe entenderse una forma del arte en que no sólo la *idea* es comprendida en sí misma, sino expresamente presentada como distinta de la forma *sensible* que la representa. En lo sublime parece también independiente de esta forma, pero aquí ya no es la relación de los dos elementos, como en el grado anterior, una relación fundada en la naturaleza misma de la idea; es, más o menos, el resultado de una combinación accidental, que depende de la voluntad del poeta, de la profundidad de su espíritu, de la exuberancia de su imaginación o de su inventiva. Puede ésta partir de un fenómeno sensible y prestarlo un sentido espiritual, aprovechando alguna analogía, ya de una concepción o de una idea, para revestirla de una forma sensible, o simplemente pone una imagen en relación con otra a causa de su semejanza.

---

pendencia enérgica del carácter, la aspereza salvaje del odio y la sed de venganza se encuentran en los orígenes de la nacionalidad judía. En ella, sin embargo, se deja notar una diferencia: los fenómenos de la naturaleza, de que se toman las imágenes más vigorosas se describen menos por sí mismas que para manifestar el poder de Dios, frente al cual pierden todo valor propio. Asimismo el odio y la venganza no parecen personales; se relacionan con el servicio de Dios, como odio y venganza nacionales, contra todos los pueblos extraños. Sin hablar de los últimos salmos, así es como los profetas desean e invocan muchas veces la desgracia y la ruina de las otras naciones; y no es raro que la energía de su lenguaje nazca de este sentimiento que se esparce en imprecaciones y anatemas.

Esta manera de combinar se distingue, por tanto, del simbolismo *primitivo* (cándido, inocente, sencillo), que no tiene conciencia de sí, en que el artista conoce perfectamente la idea que quiere desarrollar tanto como la imagen de que se sirve, bajo la forma de *comparación: reflexivamente* también, con deliberado propósito, reúne los dos términos, según la semejanza que en ellos ha encontrado. Este género difiere del *sublime:*

1° En que la distinción de los dos elementos y su paralelismo están más o menos formalmente expresados.

2° En que lo *absoluto* ya no constituye el fondo de la representación, sino algún objeto *finito*. Así el contraste de que nace lo sublime desaparece por esto mismo, y es reemplazado por una relación que, a pesar de la separación de los dos términos, se acerca más bien a la que el símbolo sencillo y primitivo establece a su modo.

Así no es ya lo absoluto, el *ser infinito,* lo que estas formas expresan. Las ideas representadas se toman del círculo de lo *finito*. En la poesía sagrada, por el contrario, la idea de Dios es la única que tiene sentido propio: los seres creados son, con respecto a él, existencias pasajeras, pura nada.

Para encontrar su imagen fiel y su término de comparación en lo que es en sí limitado, finito, la idea misma debe ser de naturaleza finita.

Por otra parte, aun cuando la imagen sea extraña a la idea y escogida arbitrariamente por el poeta, la semejanza hace una ley de su conformidad relativa. Por tanto, ya no queda de lo sublime, en esta forma del arte, más que un solo rasgo: que la imagen, en vez de representar verdaderamente el objeto o la idea en sí y en su realidad, no debe ofrecer más que una semejanza o una *comparación* de ellos.

Así esta forma del arte constituye un género inferior en sí, aunque completo. No se trata más que de encontrar y describir algún objeto sensible o una concepción prosaica, cuya idea debe ser expresamente distinguida de la imagen. Además, en las obras artísticas hechas de una pieza, o cuyo conjunto ofrece un todo armónico, como las producciones del arte clásico o ro-

mántico, semejante labor de comparación no puede servir sino de adorno y accesorio.

Por tanto, si consideramos esta forma del arte en su conjunto, como participando a la vez de lo sublime y del símbolo; del primero, puesto que ofrece la separación de la idea y de la forma; del segundo, puesto que el símbolo ofrece la combinación de los dos términos reunidos en virtud de su afinidad, no es que se la deba considerar como forma más elevada del arte; es más bien un modo de concepción claro, es verdad, pero superficial, que, limitado en su objeto, más o menos prosaico en su forma, se aparta de la profundidad misteriosa del símbolo y de la elevación de lo sublime para caer en el nivel del pensamiento común.

División

En cuanto al modo de división en esta esfera, como se trata siempre de una *idea* a que se refiere una *imagen sensible* (aun cuando la idea sea lo principal), hay una distinción que debe servirnos de base, y es a saber: que tan pronto uno como otro de los dos elementos se coloca el primero y sirve de punto de partida. Desde este momento podemos establecer tres grados principales:

1°. En el primer caso la *imagen sensible,* sea un fenómeno de la naturaleza o una circunstancia tomada de la vida humana, constituye a la vez el punto de partida y el lado esencial de la representación. Esta imagen, es cierto, no se ofrece sino a causa de la idea general; pero la comparación no se anuncia expresamente en ella como el fin que el artista se propone. No es un simple adorno en una obra que podría prescindir de estos ornamentos; tiene la pretensión de formar un todo completo por sí mismo. Las especies que pertenecen a este género son: la *fábula,* la *parábola,* el *diálogo,* el *proverbio* y la *metamorfosis.*

2° En el segundo grado, la *idea* es el primer término que se presenta al espíritu, la imagen es sólo lo accesorio: no tiene independencia alguna, y nos parece enteramente sometida a la idea.

Así la voluntad arbitraria del artista, que ha fijado su elección en esta imagen y no en otra, aparece en primer lugar. Esta especie de representación no puede casi producir obras artísticas independientes; debe contentarse con incorporar sus formas, como simples accesorios, a otras representaciones del arte. Como principales especies pueden admitirse: el *enigma*, la *metáfora*, la *imagen* y la *comparación*.

3° En tercer lugar, finalmente, podemos mencionar, como apéndice, la *poesía didáctica* y la *poesía descriptiva*. En el primero, en efecto, de estos géneros, la idea es desarrollada en sí misma, en su generalidad, tal como la conciencia la percibe en su claridad racional. En el segundo, la representación de los objetos en su forma sensible, es su fin propio; por donde se encuentran separados los dos elementos, cuya unión y fusión perfectas producen las verdaderas obras de arte.

Ahora bien, la separación de los dos elementos que constituyen la obra de arte trae consigo la consecuencia de que las diferentes formas que hallan su lugar en este círculo pertenezcan casi todas al arte que tiene por medio de expresión la *palabra*. La *poesía* sola, en efecto, puede expresar esta distinción y esta independencia de la idea y de la forma: mientras que es propio de la naturaleza de las *artes figurativas* manifestar la idea en su forma exterior como tal.

I. Comparaciones que comienzan por la imagen sensible

A. *La fábula*. B. *La parábola, el proverbio y el apólogo*. C. *Las metamorfosis*.

A. *La fábula*. La fábula es la descripción de una escena de la naturaleza, tomada como símbolo que expresa una idea general y de que se deduce una lección moral, un precepto de sabiduría práctica. En ella no se manifiesta al hombre, como en la fábula mitológica, la voluntad divina mediante signos naturales y su sentido religioso; es una sucesión ordinaria de fenómenos

de que puede abstraerse de un modo enteramente humano y racional, un principio moral, una advertencia, una lección, una regla de prudencia que, a causa de esto, se nos propone y ofrece a la vista.

Tal es el lugar que debemos asignar aquí al género de fábulas a que en particular ha dado *Esopo* su nombre.

La verdadera *fábula esópica* es la representación de una escena de la naturaleza inanimada o animada, de un accidente de la vida de los animales que no se inventa a capricho, sino que se recoge, con su carácter original y verdadero, mediante una observación fiel. Este hecho es contado de tal suerte, que, puesto en relación con la vida humana y su parte práctica, la prudencia deduce de él una regla de conducta o una lección moral.

1° La primera condición es, por tanto, que el hecho determinado que debe dar lugar a la *moral* no sea imaginado a capricho ni sobre todo en un sentido opuesto a aquél con que semejantes incidentes ocurren en la naturaleza.

2° El relato debe referirlo no en su generalidad, sino con su carácter de individualidad como hecho real e histórico; lo cual no impide que sea tomado como tipo de todo otro hecho del mismo género.

3° Esta forma primitiva de la fábula le da la mayor *sencillez*, porque el fin didáctico sólo aparece tardío, no como premeditado y buscado muy de antemano. Así, entre las fábulas atribuidas a Esopo, las que ofrecen más atractivo son las que presentan estos caracteres. Pero es fácil ver que el *Fabula docet* quita vida al cuadro y lo deja más pálido, o bien entonces la moral está tan poco de acuerdo con la fábula, que muchas veces es lo contrario de ella. A veces pueden deducirse varias lecciones mejores que la que se ofrece.

En cuanto a Esopo mismo, se cuenta que era un esclavo deforme y jorobado. Vivía, se dice, en Frigia, en una comarca que señala la transición del simbolismo real, es decir, del estado en que el hombre está retenido todavía en los lazos de la naturaleza, a una civilización más adelantada, en que el hombre empieza a comprender la libertad del espíritu y a apreciarla. Así, lejos de asemejarse a los indios y a los egipcios, que consideran

como algo elevado y divino todo lo que pertenece al reino animal y a la naturaleza en general, el fabulista considera todas estas cosas con ojos prosaicos. No ve en ellas sino fenómenos, cuya analogía con los del mundo moral sirve únicamente para ilustrarlo sobre la conducta que debe observar. Sin embargo, sus ideas no son más que rasgos de ingenio, sin energía ni profundidad, sin inspiración, sin poesía ni filosofía. Sus reflexiones y sus enseñanzas están llénas de sentido y de sabiduría, pero tienen algo de rebuscado y estrecho. No son las creaciones libres de un espíritu que libremente se despliega; se limita a tomar de los hechos que la misma naturaleza le ofrece, de los instintos y costumbres de los animales, de pequeños incidentes de la vida diaria algo inmediatamente aplicable a la vida humana, porque no se atreve a exponer abiertamente la lección en sí misma. Se contenta con velarla, con darla a entender; es a modo de un enigma que fuera siempre acompañado de su solución. La prosa empieza en boca de un esclavo; así el género entero es prosaico.

Sin embargo, estas viejas producciones del espíritu humano han recorrido casi todas las edades y todos los pueblos. Cualquiera que sea el número de los fabulistas con que pueda vanagloriarse una nación que tenga la fábula en su literatura, estas poesías no son para la mayor más que reproducciones de las primeras fábulas traducidas solamente al gusto de cada época. Lo que los fabulistas han añadido al tronco hereditario o lo que puede ser considerado como de su invención ha quedado bastante atrás de las concepciones originales.

B. *La parábola, el proverbio y el apólogo.*

1° *La parábola.* Se parece a la fábula en cuanto toma como ella sus ejemplos de la vida común. Se distingue en cuanto busca incidentes semejantes no en la naturaleza y en el reino animal, sino en los actos y las circunstancias de la vida humana, tal como se ofrecen comúnmente a los ojos de todos. Aumenta el alcance del hecho escogido que en sí mismo parece de poca importancia, extiende su sentido a un interés más general y deja vislumbrar un fin más elevado.

Se puede considerar como una parábola compuesta con un fin enteramente práctico el medio que emplea Ciro para triunfar de los persas (*Herod.* I, c. CXXVI). Les escribe que deben acudir a un lugar que les designa, provistos de hoces. Allí los hace segar el primer día un campo cubierto de espinas. Al día siguiente, después de haberlos hecho reposar y tomar un baño, los lleva a una pradera y los trata suntuosamente. Terminado el festín, les pregunta qué día les ha sido más agradable. Todos responden que el segundo les hace experimentar dicha y alegría. «Pues bien, dice Ciro, si queréis seguirme, los días semejantes a éstos se multiplicarán para vosotros sin fin. Si no queréis, esperad innumerables fatigas, como las de ayer».

Hay alguna analogía entre estas parábolas y las que encontramos en el Evangelio, aun cuando el sentido de estas últimas sea mucho más profundo y de mayor generalidad. La parábola del *sembrador*, por ejemplo, es un relato cuyo asunto en sí es poca cosa, y que sólo tiene importancia por la comparación del reino de los cielos. El sentido de esta parábola es una idea enteramente religiosa, con la que presenta alguna semejanza un accidente de la vida humana: como en la fábula esópica, la vida humana encuentra su emblema en el reino animal.

La historia de Boccaccio, que Lessing ha puesto a contribución, en *Nathan el sabio*, para su parábola de los *Tres anillos*, ofrece un sentido de una semejante amplitud. El relato es también considerado en sí mismo, enteramente vulgar, pero alude a las ideas más importantes, a la diferencia y a la pureza relativas de las tres religiones judía, mahometana y cristiana. Lo mismo ocurre, para recordar las producciones más recientes del género, en las parábolas de Goethe.

2°. *El proverbio*. Constituye un género intermedio en este círculo. En efecto, desarrollados los proverbios, se cambian tan pronto en fábulas como en apólogos. Presentan una circunstancia tomada de lo más familiar de la vida humana y que debe existir en un sentido más general; por ejemplo: *Una mano lava la otra. Que cada cual barra delante de su puerta. El que para otro cava una fosa cae en ella.* Pueden colocarse igualmente

aquí las *Máximas*. Goethe ha compuesto en estos últimos tiempos gran número de ellas, que son de una gracia infinita y muchas veces llenas de profundidad.

No hay en ellas comparaciones. La idea general y la forma concreta no están separadas ni aproximadas. La idea está expresada inmediatamente en la imagen.

3° *El apólogo*. Puede ser considerado como una parábola que se sirve de un ejemplo, no a modo de comparación, para hacer sensible una verdad general, sino para introducir bajo esta vestidura una máxima que en él está expresada. Ésta se halla realmente contenida en el hecho particular que, sin embargo, se cuenta simplemente como tal. En este sentido, *El Dios y la bayadera de Goethe* puede llamarse apólogo. Encontramos en él la historia cristiana de la Magdalena pecadora revestida con las formas de la imaginación india. La bayadera muestra la misma humildad, igual fuerza de amor y de fe. El dios la somete a una prueba, que soporta de un modo perfecto; es perdonada de sus faltas y vuelve a la gracia. En el apólogo, el relato es conducido de suerte que su mismo desenlace ofrece la moraleja, sin que sea necesaria una comparación; como, por ejemplo, en *El hombre que busca tesoros:* «Trabaja de día, de noche descansa; la semana es dura, pero las fiestas son alegres: sea esto para el porvenir tu divisa y tu talismán».

C. *Las metamorfosis*. El tercer género que contrasta con la fábula, la parábola, el proverbio y el apólogo es el de las *metamorfosis*. Presentan, es cierto, carácter simbólico y mitológico, pero, además, colocan al espíritu en oposición con la naturaleza, porque representan un objeto natural, una roca, un animal, una flor, una fuente, etc., como una existencia del orden espiritual degradada por un castigo. *Filomela*, las *Piérides* [Pigmalión], *Narciso*, *Aretusa* son personas morales que por una falta, por una pasión, un crimen o acciones semejantes han merecido una pena infinita o han caído en un dolor inmenso. Privadas de la libertad, de la vida y del espíritu, han entrado en la categoría de los seres de la naturaleza.

Así los objetos naturales no se consideran en este género prosaicamente como seres físicos. No son ya simplemente una montaña, una fuente, un árbol; representan una acción, una circunstancia de la vida humana. La roca no es sólo piedra, es *Níobe* que llora a sus hijos. Por otra parte, esta acción es una falta, y la transformación debe considerarse como una degradación de la existencia espiritual.

Debemos, por tanto, distinguir bien estas metamorfosis de hombres o de dioses en animales o en objetos inanimados del simbolismo propiamente dicho, en su período *irreflexivo*. En Egipto, por ejemplo, el principio divino es contemplado inmediatamente en la profundidad misteriosa de la vida animal. Además, el símbolo verdadero es un objeto sensible, que representa una idea por su analogía con ella, sin expresarla completamente, y de modo que ésta es inseparable de su emblema, porque el espíritu no puede separarse aquí de la forma natural. Las metamorfosis, por el contrario, hacen distinción expresa de la existencia natural y del espíritu, y, en este aspecto, marcan el paso del *símbolo mitológico* a la *mitología* propiamente dicha. La mitología, como nosotros la comprendemos, parte, es cierto, de los objetos reales de la naturaleza, como el sol, el mar, los ríos, los árboles, la fertilidad de la tierra, etc., pero los priva en seguida de su carácter físico, individualizándoles como poderes espirituales, de manera que hace de ellos dioses con alma y forma humana. Así es, por ejemplo, como Homero y Hesíodo han dado a Grecia, antes que nadie, su verdadera mitología, es decir, no simplemente fábulas relativas a los dioses, o concepciones morales, físicas, teológicas y metafísicas veladas por la alegoría, sino el comienzo de una religión del espíritu con carácter antropomórfico*.

---

* En las *Metamorfosis* de Ovidio se halla, además de la manera nueva de tratar los mitos, elementos heterogéneos mezclados en conjunto. Así, al lado de las metamorfosis, que pueden ser consideradas como un género particular de fábulas mitológicas, se ve desaparecer el carácter específico de esta forma. Es particularmente en los relatos donde los personajes, que son considerados de ordinario como simbólicos o míticos, sufren metamorfosis, y donde los elementos, que en otro lu-

II. COMPARACIONES QUE COMIENZAN POR LA IDEA

A. *El enigma.* B. *La alegoría.*
C. *La metáfora, la imagen y la comparación.*

A. *El enigma.* Se distingue del símbolo propiamente dicho, primero en cuanto es comprendido claramente por el que lo ha inventado; luego, porque la forma que envuelve la idea, y cuyo sentido debe ser adivinado, se escoge intencionadamente. Los verdaderos símbolos son, antes y después, problemas no resueltos. El enigma, por el contrario, está por su misma naturaleza resuelto ya antes de ser propuesto, lo que hacía decir con mucha razón a Sancho Panza que hubiera preferido se le diera la solución antes que el enigma.

El primer punto de donde se parte en la invención del enigma es, por tanto, el sentido que encierra y del que se tiene entera conciencia.

Además, ciertas formas originales, propiedades singulares, se toman intencionadamente del mando exterior; se asimilan de un modo disparatado y chocante, tales como el azar las presenta diseminadas en la naturaleza. Por donde falta a estos elemen-

---

gar estaban reunidos, están separados, hasta el punto de que la forma y la idea se oponen y pasan la una a la otra. Por ejemplo, el símbolo egipcio y frigio del *Lobo* se separa de tal modo de su sentido primitivo, que, en vez de designar el sol, representa un rey, y la metamorfosis de *Licaón* en lobo se presenta como una continuación de su existencia humana. De igual modo, en el canto de las Piérides, los dioses egipcios, el buey, los gatos son representados como simples animales, en los cuales los dioses mitológicos de Grecia, Júpiter, Venus, etc., se han escondido, sobrecogidos de miedo. Las Piérides mismas, en castigo de que con su canto intentaron rivalizar con las Musas, fueron transformadas en urracas.

Por otra parte, las metamorfosis, a causa del carácter especial de moralidad que constituye su fondo, se distinguen con mayor razón de la fábula. En ésta, en efecto, si se asimila una verdad moral a una circunstancia tomada de la naturaleza, esta relación no tiene nada de *seria;* el dominio de la naturaleza y el del espíritu siguen separados; el espíritu no queda degradado al pasar a una existencia inferior. Hay, sin embargo, algunas fábulas de Esopo que, con un ligero cambio, llegarían a ser metamorfosis; por ejemplo, la cuarenta y dos, *El murciélago, el espino y el somormujo,* cuyos instintos se explican por los infortunios de una existencia anterior.

tos la unidad íntima que se observa en un todo, cuyas partes están fuertemente unidas entra ellas mismas; así su combinación artificial no tiene de por sí sentido alguno. Sin embargo, desde otro punto de vista, expresan una cierta unidad, puesto que los rasgos en apariencia más heterogéneos se reúnen por medio de una idea y ofrecen un significado.

Esta idea, sujeto de una proposición cuyos atributos no ofrecen en apariencia enlace alguno, es la *clave del enigma*, la solución del problema que ha de adivinarse a través de esta envoltura oscura y embrollada. Es el enigma en este aspecto, en el sentido ordinario del término, la parte *espiritual* del símbolo reflexivo; pone a prueba el espíritu de perspicacia y de combinación. Al mismo tiempo, como forma de representación simbólica, se destruye ella misma, puesto que pide ser adivinada.

El enigma pertenece principalmente al arte que se expresa mediante la *palabra*. Sin embargo, puede hallar lugar en las artes figurativas, en la arquitectura, en la jardinería y la pintura. Su primera aparición en la historia se remonta al Oriente, a ese período de transición que separa el viejo simbolismo oriental de la sabiduría y de la razón reflexiva. Todos los pueblos y todas las épocas han hallado su distracción en semejantes problemas. En la Edad Media, entre los escandinavos y los árabes, en la poesía alemana, por ejemplo, en las justas poéticas que tenían lugar en Marburg, el enigma desempeñaba un gran papel. En nuestros tiempos modernos ha decaído de su elevado rango. No es ya más que un elemento frívolo de la conversación, un rasgo de ingenio, una broma de sociedad.

B. *La alegoría.* Lo opuesto al enigma, en el círculo en que se parte de la idea para llegar a la forma, es la *alegoría*. Trata, es verdad, de hacer sensibles los caracteres de una concepción general mediante propiedades análogas de los objetos que caen bajo los sentidos, pero, en vez de velar a medias la idea, de proponer una cuestión enigmática, es su objeto precisamente la claridad más perfecta, de suerte que el objeto exterior de que se sirve debe ser, respecto a la idea que en él aparece, de la mayor transparencia.

1° Su destino principal es, por tanto, representar y personificar, bajo la forma de un objeto real, situaciones *generales* o ideas, cualidades abstractas, la justicia, la discordia, la gloria, la guerra, la religión, el amor, la paz, las estaciones del año, la muerte, la fama, etc. Pero no contiene, ni por el fondo, ni por la forma, una personificación verdadera, una individualidad viva; es siempre una concepción abstracta, que conserva solamente la forma vacía de la personalidad. Por consiguiente, debe ser considerada como una existencia nominal. En vano se da forma humana a un ser alegórico, jamás se aproximará a la individualidad concreta y viva de una divinidad griega, ni de un santo, ni de cualquier otro personaje real, porque, para hacerle propio, para representar una concepción abstracta, hay que quitarle precisamente lo que constituye su personalidad y su individualidad. Con razón, por tanto, se dice de la alegoría que es fría y pálida. Se añade que, en el aspecto de la invención, a causa del carácter abstracto de la idea que expresa, es más bien cuestión de razonamiento que de imaginación; y no supone sentimiento alguno vivo y hondo de la realidad. Poetas como Virgilio se ven muchas veces obligados a recurrir a los seres alegóricos, porque no saben crear dioses que gocen de verdadera personalidad, como los de Homero.

2° La idea que representa la alegoría, a pesar de su carácter abstracto, es, sin embargo, *determinada;* de otro modo, sería ininteligible. Pero los *atributos* que la explican no están bastante estrechamente unidos para identificarse con ella. Esta separación de la idea general y de las ideas particulares que la determinan se asemeja a la del *sujeto* y el *atributo* en la proposición gramatical, y es el segundo motivo que hace fría a la alegoría.

3° Para representar los caracteres particulares de la idea general se emplean *emblemas* tomados de los hechos exteriores o de las circunstancias que se enlazan con la manifestación en el mundo real, o los instrumentos, los medios de que nos servimos para su realización. La guerra se designa con armas, lanzas, cañones, tambores; la primavera, el estío, el otoño, con flores y frutos, etc.; la justicia, por la balanza; la muerte, por una clepsidra y una hoz. Pero, como las formas exteriores que sirven para

representar la idea abstracta le están enteramente subordinadas y desempeñan el papel de simple *atributo*, la alegoría es por esto doblemente fría.

1° Como personificación de una idea abstracta le faltan la vida y la individualidad.

2° Su forma exterior determinada no presenta más que *signos*, que, considerados en sí, no tienen sentido alguno. La idea, que debería ser centro y unión de todos estos atributos, no es una unidad viva que se desarrolla libremente y se manifiesta por estas formas particulares. Así, en la alegoría, no se toma jamás en serio la existencia real de los seres personificados. Esto hace que no pueda darse la forma de un ser alegórico, al ser absoluto. La *Dijé* de los antiguos, por ejemplo, no debe tomarse como una alegoría. Es la necesidad que pesa sobre todos los seres, la eterna justicia, el poder universal, el principio absoluto de las leyes que gobiernan la naturaleza y la vida humana, al mismo tiempo lo absoluto mismo, a que todos los seres individuales, los hombres y los dioses están sometidos*.

---

* *F. Schlegel* ha pretendido que toda obra de arte debía ser una alegoría. Esta proposición no es verdadera sino en cuanto se reduce a decir que toda obra de arte debe encerrar una idea general y tener un sentido. Ahora bien, lo que aquí se llama, por el contrario, alegoría es un género de representación inferior tanto en el fondo como en la forma, y que no responde sino imperfectamente a la idea del arte. Toda circunstancia, toda acción, toda relación de la vida humana encierra un elemento general que se deja distinguir por la reflexión; pero, si el artista tiene presentes en el espíritu semejantes abstracciones y quiere representarlas en su generalidad prosaica (lo que ocurre poco más o menos en la alegoría), tal producción es extraña al arte. *Winckelmann* ha escrito también sobre la alegoría una obra superficial, en que ha reunido muchos ejemplos. Casi siempre confunde el símbolo con la alegoría.

Entre las artes, la *poesía* recurre equivocadamente a medio semejante, con que consigue poco; la *escultura*, por el contrario, no puede prescindir de él, sobre todo la escultura moderna, que, consagrada muchas veces a reproducir los rasgos de los personajes reales, debe, en este caso, para designar las circunstancias notables de su vida, emplear figuras alegóricas. Así, sobre el monumento de Blücher, en Berlín, se ve figurar el genio de la Victoria, aun cuando para el hecho principal, la guerra de Independencia, se haya evitado la alegoría por una serie de escenas particulares, como la marcha triunfal del ejército. En general, nos contentamos más ordinariamente, en cuanto a estatuas que representan personajes históricos, con adornar

C. *La metáfora, la imagen y la comparación.* El tercer modo de representación, que viene después del enigma y la alegoría, es la *figura* en general. El *enigma* envolvía el sentido; ahora bien, en su afinidad con la idea, la envoltura, aunque de naturaleza heterogénea y tomada de lejos, aparecía aún como lo principal. La *alegoría*, por el contrario, hacía de la claridad del sentido el fin esencial, de suerte que la personificación y los atributos alegóricos parecían rebajados al nivel de simples signos.

---

el pedestal con bajo-relieves alegóricos. Los antiguos empleaban más bien las representaciones mitológicas, por ejemplo, en los sarcófagos, el sueño, la muerte, etc.

La alegoría corresponde menos al *arte antiguo* que al *arte romántico* y a la Edad Media. Lo cual se explicaría así: la Edad Media pone en escena la individualidad humana con sus fines y sus pasiones personales, el amor, el honor, etc. Los personajes y sus acciones proporcionan vasto campo para la invención y el desarrollo de un gran número de colisiones accidentales y de desenlaces; pero, en oposición con esta multiplicidad y esta variedad de hazañas y de aventuras, se colocan los principios generales que gobiernan el orden social, y éstos no son, como entre los antiguos, personificados en dioses de forma humana. Estos principios se manifiestan, por tanto, con su carácter de abstracción y de generalidad al lado de los personajes reales. Si el artista tiene presentes en su pensamiento abstracciones semejantes y no quiere revestirlas de la forma accidental y común, no resta más que utilizar la representación alegórica. Lo mismo ocurre en la esfera religiosa; la Virgen, el Cristo, los actos de los apóstoles, los santos y sus expiaciones, los mártires son, sí, verdaderas individualidades, pero el cristianismo encierra también ideas generales, esencias espirituales que no se dejan encarnar en personajes vivos y reales, que deben precisamente representarse como concepciones generales, por ejemplo, la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*. En general, las verdades del cristianismo, religiosamente hablando, son concebidas en su naturaleza espiritual; y la poesía misma encuentra grande interés en desarrollar estas doctrinas generales, en ver la verdad sentida y acogida por la fe como verdad universal. Pero desde este momento la representación sensible debe ser algo subordinado y aun extraño a la idea que manifiesta. La alegoría es la forma del arte que satisface más fácil y naturalmente semejante necesidad. En este sentido, Dante ha introducido muchas concepciones alegóricas en la *Divina Comedia*. Así, por ejemplo, la Teología aparece confundida con la imagen de su amante Beatriz, pero esta personificación (y esto es lo que constituye su belleza) se cierne entre la alegoría y el retrato de la que el poeta había amado en su juventud. La vio por primera vez en el noveno año de su vida. Se le apareció como hija, no de un mortal, sino de una idea. Su ardiente naturaleza italiana concibió por ella una pasión que nunca se extinguió; y, cuando el genio poético se despertó en él, en una época en que la muerte le había arrebatado el objeto amado en la más bella flor de sus esperanzas, levantó, en la obra principal de su vida, a esta religión de su corazón el admirable monumento que poseemos.

La *figura* reúne esta claridad de la alegoría con el placer que produce el enigma presentando al espíritu una idea bajo el velo de una apariencia exterior que tiene alguna analogía con ella; y esto de manera que, en vez de un emblema que haya necesidad de descifrar, sea una imagen en que el sentido se revele con profunda claridad y se manifieste con carácter propio.

1. La *metáfora*. Es en sí una comparación, en cuanto expresa claramente una idea por un objeto semejante. Pero, en la comparación propiamente dicha, el sentido y la imagen están expresamente separados, mientras que en la metáfora esta separación, aun cuando se ofrezca al espíritu, no está indicada. Así Aristóteles distingue ya estas dos figuras, diciendo que en la primera se añade *«como»* término que falta en la segunda.

La expresión metafórica, en efecto, no enuncia sino la imagen, pero la dependencia es tan estrecha, el sentido de tal modo manifiesto, que no está separado. Si oigo decir *«la primavera de sus días»* o *«un río de lágrimas»*, sé que debo tomar estas palabras, no en sentido propio, sino en sentido figurado.

En el símbolo y la alegoría la relación entre la idea y la forma exterior no es percibida inmediatamente, ni necesaria. En los nueve escalones de una escalera egipcia y en otros mil ejemplos, sólo los iniciados, los sabios y los eruditos saben descubrir el sentido simbólico. En una palabra, la metáfora puede definirse una *comparación abreviada*.

La metáfora no tiene derecho a pretender el valor de una representación independiente, sino sólo accesoria; en su grado más alto, no puede aparecer sino como simple adorno de una obra de arte. No encuentra su aplicación sino en el lenguaje hablado*.

* Pueden distinguirse varios grados en la *metáfora:* 1° Presentar un ser inanimado bajo la forma de un ser vivo es ya ennoblecer la expresión, siendo superior el reino orgánico al inorgánico. 2° La metáfora pasa a un grado superior aún, cuando el objeto físico se representa bajo la forma de un fenómeno espiritual: campiñas risueñas, ríos embravecidos. 3° Por una relación inversa, los objetos de orden espiritual pueden ser expresados mediante imágenes tomadas de la naturaleza.

2. La *imagen.* Entre la metáfora y la comparación se coloca la *imagen,* que no es más que una metáfora desenvuelta. A pesar de su semejanza con la comparación, difiere de ella en cuan-

---

Las metáforas, se dice, tienen por objeto dar viveza al estilo poético. Sin duda producen este resultado; pero no es esto lo que da vida real al discurso. Pueden comunicarle cierta claridad sensible y una superior determinación, sino son, sin embargo, demasiado numerosas. El verdadero sentido de la dicción metafórica debe más bien buscarse, como para la comparación *(infra),* en la necesidad que experimentan la imaginación y la sensibilidad: la una, para desplegar su poder; la otra, para revelar su intensidad, y, para esto, no contentarse con la expresión sencilla, vulgar o común. La inteligencia se coloca en este terreno para elevarse más alto, moverse en la diversidad de las ideas y combinar varios elementos en uno solo. Por otra parte, el sentimiento y la pasión manifiestan su energía, aumentando los objetos; a pesar de su agitación y de su turbación, el alma muestra que ejerce cierto imperio sobre las ideas, pasando de una esfera a otra con ayuda de las analogías, y desplegando su pensamiento en imágenes de diferentes especies. Finalmente, el espíritu, absorto por la contemplación de los objetos físicos que expresan analogía con sus propios sentimientos, procura librarse del carácter exterior de sus objetos idealizándolos.

La expresión *metafórica* puede provenir también del simple placer que la imaginación tiene en no representar las ideas en su forma propia, en su sencillez, sino mediante objetos análogos; o es un juego de ingenio, producto de la fantasía, que, para salirse de la expresión ordinaria, busca lo agudo y lo gracioso, y no se satisface sino cuando ha encontrado entre los objetos más heterogéneos algunos rasgos de semejanza, cuando ha combinado las cosas más lejanas de modo que causen sorpresa.

Puede observarse que el estilo prosaico y el estilo poético se distinguen, en general, menos quizá que el estilo *antiguo y el moderno* por el predominio de *la expresión directa* y de la metafórica. No sólo los filósofos griegos, como Platón y Aristóteles, o los grandes historiadores y oradores, como Tucídides y Demóstenes, sino también los grandes poetas, Homero, Sófocles, aun cuando en ellos se encuentra la comparación, se atienen, en general, casi siempre al lenguaje directo. Su dicción, severamente plástica, es demasiado sustancial y llena, para sufrir mezcla semejante a la de la metáfora. No se permiten apartarse de esta manera sencilla, abandonar este chorro natural y mesurado para coger aquí y allá las llamadas flores del buen decir. La metáfora es siempre una interrupción de la marcha regular del pensamiento; lo divide y lo dispersa, porque evoca y junta imágenes que no son esenciales al objeto, porque arrastra al espíritu a analogías e ideas extrañas. En la prosa, la claridad infinita y la admirable flexibilidad de su lenguaje; en la poesía, su sentido tranquilo, que busca en todo una forma precisa y definida, alejaban a los antiguos del uso frecuente de la metáfora.

Particularmente en *Oriente,* y sobre todo en la poesía mahometana posterior, luego en la poesía moderna, es donde el lenguaje directo queda abandonado fre-

to la idea no está distinguida y desarrollada al lado del objeto sensible de un modo expreso. Puede representar toda una serie de estados, de acciones, de modos de la existencia, hacerla sensible para una sucesión semejante de fenómenos tomados de una esfera independiente, pero que ofrece analogía con la primera, y esto sin que la idea se exprese formalmente en desarrollo de la imagen misma. La composición en verso de Goethe, titulada *El canto de Mahoma*, puede ofrecernos un ejemplo: «Un manantial salido de una roca, joven aún, se precipita en el fondo de los abismos, surge en seguida y reaparece en fuentes y arroyos, luego se esparce por la llanura, recibe los ríos, sus hermanos, da su nombre a varias comarcas, ve nacer ciudades a su paso y lleva finalmente, estremeciéndose de alegría, sus tesoros, sus hermanos y sus hijos al seno del Creador que le espera». El título sólo nos dice que esta magnífica imagen de un torrente y de su curso nos representa la salida de Mahoma, la rápida propaganda de su doctrina y la reunión de todos los pueblos confundidos en la misma creencia.

Los orientales muestran particularmente gran atrevimiento en el uso de este género de figuras. Gustaban de reunir y poner así en concordancia ideas de un orden enteramente distinto. Las poesías de *Hafis* ofrecen gran número de ejemplos.

3.ª La *comparación*. La diferencia entre la imagen y la comparación consiste en que, en ésta, lo que la imagen representaba en forma figurada aparece como pensamiento abstracto. La *idea* y la *imagen* marchan paralelas.

---

cuentemente por la metáfora. Shakespeare, por ejemplo, es muy metafórico en su dicción. Los españoles, que se han extraviado en este camino hasta caer en la exageración del mal gusto por la acumulación de las imágenes, aman también un estilo pomposo y florido. El abuso de la metáfora se deja notar asimismo en *Fichte*. *Goethe* con su imaginación mesurada, tan amante de la claridad, se sirve mucho menos de ella. Pero *Schiller*, aun en su prosa, es muy rico en imágenes y en metáforas; lo cual proviene en él de la necesidad de expresar en formas sensibles pensamientos profundos, en vez de emplear la expresión abstracta y propia. Encuentra entonces para la idea racional y especulativa una imagen análoga en el mundo real y en la vida común.

Ambos términos están enteramente separados, representados cada uno por su propia cuenta; y, por primera vez entonces, se muestran uno frente al otro a causa de su semejanza.

La comparación, como la imagen y la metáfora, expresa la audacia de la imaginación, que, teniendo delante un objeto, muestra, fijándose en él, el poder que tiene de combinar, mediante relaciones externas, las ideas más lejanas, y al mismo tiempo sabe hacer concurrir con la idea principal todo un mundo de fenómenos diferentes. Este poder de la imaginación, que se revela por la facultad de hallar semejanzas, de enlazar mediante relaciones llenas de interés y de sentido cosas heterogéneas, es en general lo que constituye la esencia de la comparación.

Debe observarse, en este aspecto, una diferencia entre la *poesía oriental* y la *occidental*. En *Oriente*, absorbido el hombre por la naturaleza exterior, piensa poco en sí mismo y no conoce las languideces de la melancolía. Sus deseos se limitan a sentir un goce completamente exterior, que encuentra en el objeto de sus comparaciones y en el placer de la contemplación. Mira a su alrededor con el corazón libre, buscando en lo que le rodea, en lo que conoce y ama, una imagen de lo que cautiva sus sentidos y llena su espíritu. La imaginación, apartada de toda concentración interior, libre de toda enfermedad del alma, se satisface en una representación comparativa del objeto que le interesa, principalmente si éste, por lo mismo que es comparado con lo más brillante y hermoso de la naturaleza, adquiere más valor y hiere más vivamente la vista. En *Occidente*, por el contrario, el hombre está más ocupado de sí mismo, más dispuesto a deshacerse en quejas, en lamentaciones sobre sus propios sufrimientos, a dejarse arrastrar a la languidez y a vagos deseos*.

---

* Los *amantes*, cuya alma está llena de deseos y de esperanzas, cuya imaginación inquieta y caprichosa se entrega a toda especie de fantasías, son ricos en comparaciones. A veces les cautiva un objeto particular, los ojos, la boca, los cabellos de su amada. En la turbación y la embriaguez de la pasión, el espíritu se dirige aquí y allá, a los objetos más diversos, y los reúne alrededor de un sentimiento único que hace del corazón el centro del mundo. El interés de la comparación está

III. Desaparición de la forma simbólica del arte

A. *Poesía didáctica.* Cuando una idea general, cuyo desarrollo presenta un todo sistemático, es concebida por el espíritu con su carácter abstracto y al mismo tiempo expuesta bajo

---

aquí en el sentimiento. Cuando no se trata sino de una simple particularidad sensible, puesta en relación con otro objeto sensible que se le parece, hay que temer que la multiplicidad de las imágenes nos parezca muy pálida y poco interesante. Así ocurre en el *Cantar de los Cantares*: «¡Oh, qué bella eres, amada mía, qué bella... tus ojos son como los de las palomas... tu cabellera como un rebaño de cabras... tus dientes como un rebaño de corderos... tus labios como una faja de escarlata, etc., etc.» Se encuentra la misma sencillez en *Ossian*. Ovidio, de un modo más oratorio, hace hablar así a Polifemo: «Eres más blanca, ¡oh Galatea!, que la hoja del sauce que la nieve cubre...: eres más florida que las praderas; más esbelta que los olmillos; más juguetona que los cabritos.» (Continúa así en diecinueve exámetros).

Por lo demás, había que distinguir en este punto el empleo de las comparaciones según los diversos géneros de poesía. La comparación desempeña también en ellos papel diferente; así a las comparaciones líricas se oponen las comparaciones épicas, como las que se ven, por ejemplo, en Homero. El objeto principal en este caso es distraer nuestra curiosidad, apartar la atención del encadenamiento de los hechos, fijarla en imágenes más recientes, más tranquilas, más plásticas. Este reposo, esta distracción de la actividad, este cuadro que pasa delante de nuestra vista producen tanto mejor su efecto cuanto las imágenes se toman de un orden de cosas más lejano. Las comparaciones, forzando al espíritu a fijarse, tienen otro fin: el de designar como importante un objeto particular, el de no dejarle arrastrar, sin que lo advirtamos nosotros, por el torrente del discurso.

Parece que, como la *poesía dramática* exige la mayor *naturalidad* en la expresión de las pasiones, en la viveza de los sentimientos de alegría, de dolor, de temor, no puede admitir las comparaciones por esto mismo, sino en el tumulto de las pasiones. Que los personajes, obligados a obrar, se distraigan derramando metáforas, imágenes y comparaciones, en el sentido ordinario del término, no es natural. En efecto, estas comparaciones nos apartan de la situación del momento, nos hacen perder de vista los personajes, sus acciones y sus sentimientos; por otra parte, estas interrupciones ociosas son contrarias al tono de la conversación; y, en fin, sin duda el empleo de estas figuras es a veces de mal gusto, y no hay que prodigarlas.

Sin embargo, en el *drama*, la comparación no deja de desempeñar papel importante. Tiene por objeto mostrar que el hombre no se deja absorber por la situación presente, por el sentimiento o la pasión del momento; sino que, como naturaleza elevada y noble, los domina y sabe librarse de ellos. La pasión encierra y encadena al alma en sí misma, la oprime en una concentración estrecha que la hace enmudecer y no le permite hablar sino por monosílabos, o desencadenarse

una forma y con adornos tomados del arte, nace el *poema didáctico*. Rigurosamente hablando, no debe contarse la poesía didáctica entre las formas propias del arte. En efecto, el fondo y la forma son en ella completamente distintos.

Primeramente, las ideas son comprendidas en sí mismas en su naturaleza abstracta y prosaica. Por otra parte, la forma artística no puede enlazarse con el fondo, sino por una relación enteramente exterior, puesto que la idea está ya impresa en el espíritu con su carácter abstracto. La enseñanza se dirige, ante todo, a la razón y a la reflexión. Así, siendo su objeto hacer penetrar en la inteligencia una verdad general, su condición esencial es la claridad.

El arte no puede, por tanto, actuar en el poema didáctico, sino en lo que concierne a la parte exterior: mediante el metro, la elevación del lenguaje, la introducción de episodios, el uso de imágenes y de comparaciones, la expresión de los sentimientos, una marcha más pronta, transiciones más rápidas. Todo este aparato de formas poéticas, que no toca al fondo y se coloca fuera de él, no figura sino como accesorio. Más o menos vivas y sorprendentes, estas imágenes alegran un asunto serio

---

en palabras extravagantes y rudas. Pero la grandeza del sentimiento, la fuerza del espíritu se elevan por encima de estas estrechas barreras; se ciernen con serenidad llena de belleza sobre la pasión determinada que nos conmueve. Esta libertad del alma es lo que las comparaciones expresan bajo una forma exterior. En efecto, sólo un alma fuerte y habituada a dominarse profundamente es capaz de mirar frente a frente su propio dolor y sus sufrimientos; de compararse con objetos extraños y contemplar en ellos su imagen, o puede, en una terrible burla de sí misma, representarse su propia destrucción como cosa indiferente, permanecer entonces tranquila y conservar su sangre fría.

En la *epopeya* es el poeta el que, mediante comparaciones descriptivas y propias para retrasar el curso del relato, se dedica a comunicar al oyente la calma contemplativa que el arte exige. En el drama, por el contrario, los personajes mismos aparecen como poetas y artistas: porque, manifestándonos la nobleza de sus sentimientos y la energía de su carácter, hacen de sus pasiones internas un objeto de arte, que modelan y revisten de una forma interesante. La comparación por la comparación misma, que, en su primer grado, se nos ha aparecido como un juego de imaginación, se reproduce aquí de modo más profundo; expresa la victoria conseguida sobre la naturaleza sensible, sobre su desarrollo espontáneo y sobre la violencia de la pasión.

de por sí, y suavizan la sequedad de la doctrina. Lo que en sí es esencialmente prosaico no puede ser desarrollado poéticamente, sino simplemente revestido de una forma poética. Así, el arte de la jardinería, por ejemplo, es sólo el arreglo exterior de un terreno cuya configuración general está ya dada por la naturaleza, y que puede no tener en sí nada de bello ni de pintoresco. Así también la arquitectura, mediante adornos y decoraciones exteriores, da aspecto agradable a la simple regularidad de un edificio construido con un mero objeto de utilidad, y cuyo destino es enteramente prosaico.

De este modo la filosofía griega en su principio se ha producido bajo la forma del *poema didáctico*. Hesíodo puede ser tomado como ejemplo. Sin embargo, las concepciones verdaderamente prosaicas no se manifiestan bien sino cuando la razón se hace dueña de su objeto, imponiéndole sus reflexiones, sus razonamientos y sus clasificaciones, cuando además se propone directamente enseñar, y, para lograrlo, llama en su auxilio a la elegancia, los encantos del estilo y los adornos de la poesía. Lucrecio, que ha puesto en verso el sistema del mundo de Epicuro; Virgilio, con sus instrucciones sobre la agricultura, nos ofrecen modelos. Semejantes concepciones, a pesar de toda la habilidad del poeta y de la perfección del estilo, no pueden llegar a constituir una forma pura y libre del arte. En Alemania, el poema didáctico ha dejado de estar en boga. A fines del siglo último, Delille ha dado a los franceses, además del *Poema de los jardines*, o el *Arte de embellecer los paisajes*, y el *Hombre de los campos*, etc., un poema didáctico en que ofrece una especie de compendio de los principales descubrimientos de la física sobre el magnetismo, la electricidad, etc.

B. *Poesía descriptiva*. La poesía descriptiva es, en este aspecto, lo opuesto al poema didáctico. El punto de partida, en efecto, no es la idea ya presente al espíritu; es la realidad exterior con sus formas sensibles, los objetos de la naturaleza o las obras del arte, las estaciones, las diferentes partes del día, etc. En el poema didáctico la idea que constituye el fondo, por su naturaleza misma, permanece en su generalidad abstracta.

Aquí, por el contrario, se nos representan las formas sensibles del mundo real, en sus particularidades, pintadas o descritas tal como se presentan de ordinario a nuestra vista. Semejante tema de representación no pertenece, absolutamente hablando, sino a un aspecto del arte. Ahora bien, este aspecto, que es el de la realidad exterior, no tiene derecho a aparecer en el arte sino como manifestación del espíritu o como teatro de su desarrollo, destinado a recibir personajes, pero no por su propia cuenta, como simple realidad exterior separada del elemento espiritual.

La poesía descriptiva ofrece mayor interés cuando hace acompañar sus cuadros de la oposición de los sentimientos que pueden excitar el espectáculo de la naturaleza, la sucesión de las horas del día y de las estaciones del año, o una colina cubierta de bosques, un lago, un arroyo que murmura, un cementerio, una aldea agradablemente situada, una tranquila choza. Admite también, como el poema didáctico, episodios que le dan una forma más animada, particularmente cuando pinta los sentimientos y las emociones del alma, una dulce melancolía o menudos incidentes tomados de la vida humana en las esferas inferiores de la existencia. Pero esta combinación de los sentimientos del alma con la descripción de las formas exteriores de la naturaleza puede ser también en este caso enteramente superficial; porque las escenas de la naturaleza conservan su existencia propia e independiente. El hombre, en presencia de este espectáculo, experimenta, es verdad, tal o cual sentimiento; pero entre estos objetos y su sensibilidad, si hay simpatía, no hay una unión, una penetración íntima. Así, cuando gozo de un resplandor de luna, cuando contemplo los bosques, los valles, las campiñas, no soy todavía el intérprete entusiasta de la naturaleza; siento sólo una vaga armonía entre la disposición interior a que me lleva este espectáculo y el conjunto de los objetos que tengo a la vista.

C. El *antiguo epigrama*. El carácter primitivo del epigrama lo expresa ya la palabra misma; es una *inscripción*. Sin duda entre el objeto mismo y su inscripción hay alguna diferencia; pero

en los más antiguos epigramas, algunos de los cuales nos ha conservado Herodoto, no tenemos la descripción de un objeto, hecha con el fin de acompañar a la expresión de algún sentimiento del alma. La cosa misma es representada de doble manera. Primero, su existencia exterior es indicada; inmediatamente se da la explicación, el sentido. Estos dos elementos se combinan estrechamente, se compenetran íntimamente en el epigrama, que expresa los rasgos del objeto más característicos y convenientes. Más tarde el epigrama perdió, aun entre los griegos, su carácter primitivo, y degeneró hasta el punto de inscribir, a propósito de los hechos particulares, de las obras de arte o de los personajes que debía designar, pensamientos fugitivos, rasgos de ingenio, reflexiones conmovedoras, que se refieren menos al objeto mismo que a la disposición enteramente personal del autor en su relación con él.

Los *defectos* de la forma simbólica, manifestados en lo que antecede, hacen nacer la necesidad de ver resuelto el problema siguiente. La forma y la idea, la realidad y su sentido espiritual no deben desenvolverse separadamente, ni operar una combinación semejante a la que nos han ofrecido el *símbolo*, lo *sublime* y, finalmente, la forma reflexiva o *comparativa del arte*. La verdadera representación artística no debe buscarse sino allí donde se establece la armonía perfecta entre los dos términos, es decir, allí donde la forma sensible manifiesta en sí misma el espíritu que encierra y que la penetra; mientras que, por su parte, el principio espiritual encuentra en la realidad sensible su manifestación más conveniente y acabada. Pero, para tener la perfecta solución de este problema, debemos renunciar a la forma simbólica del arte.

SEGUNDA SECCIÓN

DE LA FORMA CLÁSICA DEL ARTE

De lo clásico en general

A. *Unidad de la idea y de la forma sensible como carácter fundamental de lo clásico.*
B. *Del arte griego como realización del ideal clásico.*
C. *Posición del artista en esta nueva forma del arte.*

La unión íntima del *fondo* y de la *forma*, la convenienci recíproca de estos dos elementos y su perfecta armonía cons tituyen el centro del arte. Esta realización de la idea de lo be llo, que el arte simbólico se esforzaba en vano por alcanzar, se realizó, por vez primera, en el *arte clásico*.

Se ha visto ya en otro lugar lo que hay que entender aqu por lo *clásico*. Sus caracteres se resumen en el ideal. Este mod perfecto de representación satisface la condición que es el ob jeto mismo del arte. Pero, para que esta condición pudiera rea lizarse, todos los momentos particulares, cuyo desarrollo ha sid objeto de la sección precedente, eran necesarios. Porque el fon do de la belleza clásica no es una concepción vaga y oscura; l *idea* libre constituye su propia significación, y, por consiguien te, se manifiesta por sí misma; en una palabra, es el *espíritu* que se toma como objeto. Ofreciéndose así en espectáculo a s mismo, reviste una *forma exterior*, y ésta, idéntica al *fondo* qu manifiesta, deviene su expresión fiel, adecuada. La concienci que tiene de sí mismo le permite revelarse claramente.

Esto es lo que no ha podido ofrecernos el *arte simbólico* con la especie de unidad que constituye el símbolo. Unas veces es la naturaleza, con sus fuerzas ciegas, la que da vida al fondo de sus representaciones; otras, el ser espiritual, que concibe de un modo vago y que personifica en divinidades groseras. Entre la idea y la forma se revela una simple afinidad, una correspondencia exterior. El intento de conciliarlas hace estallar mejor aún su oposición; o el arte, queriendo, como en Egipto, expresar el espíritu, no crea sino oscuros *enigmas*. Por todas partes se acusa la falta de verdadera personalidad y de libertad, porque éstas no pueden aparecer sino en la conciencia clara que el espíritu adquiere de sí mismo.

Hemos encontrado, es verdad, esta idea de la manera de ser el espíritu como opuesto al mundo sensible claramente expresada en la religión y en la poesía del pueblo hebreo. Pero lo que nace de esta oposición no es lo bello, es lo sublime. Un sentimiento vivo de la personalidad se manifiesta también en Oriente en la raza *árabe*. Pero es sólo un lado superficial, falto de profundidad y de generalidad; no es la verdadera personalidad, apoyada en base sólida, en el conocimiento del espíritu y de la naturaleza moral.

Todos estos elementos separados o reunidos no pueden, por tanto, ofrecer el ideal. Son antecedentes, condiciones y materiales. El conjunto nada ofrece que responda a la idea de la belleza real. Esta belleza ideal la encontramos realizada por vez primera en el *arte clásico*, que se trata de caracterizar de un modo más preciso.

A. En el arte clásico el espíritu no aparece bajo su forma *infinita*. No es el pensamiento que se piensa él mismo, lo *absoluto* que se revela a sí mismo como lo universal. Se expresa todavía en una existencia inmediata, natural y *sensible*. Pero al menos la idea, en cuanto es libre, elige ella misma en el arte la forma que le conviene, y posee en sí también el principio de su *manifestación exterior*. Debe, por tanto, volver a la *naturaleza*, mas para *dominarla*. Estas formas que toma de ella, en lugar de ser simplemente materiales, pierden su valor independiente para

no ser más que la expresión del *espíritu*. Tal es la identificación de los dos elementos, *espiritual* y *sensible*, así como la reclama la naturaleza particular del espíritu. En vez de neutralizarse mutuamente, los dos elementos se elevan a una armonía más alta, que consiste en conservarse él mismo en el otro término, en *idealizar* y *espiritualizar la naturaleza*. Esta unidad es la base del arte clásico.

En virtud de esta identificación de la idea y de la forma sensible, ninguna separación de los dos elementos puede tener lugar y turbar su unión perfecta. Así el principio interior no puede retirarse en sí mismo como espíritu puro y abandonar la existencia corporal. Además, como el elemento interior, en el cual el espíritu se manifiesta, es enteramente determinado y particular, el espíritu libre, tal como el arte lo expresa, no puede ser más que la *individualidad espiritual*. Así el hombre constituye el centro verdadero de la belleza clásica.

Claro está también que esta unión íntima del elemento espiritual y del elemento sensible no puede ser sino la *forma humana*. Aun cuando ésta participa mucho del tipo animal, no por ello es menos la sola manifestación del espíritu. Hay en ella algo de inanimado, de feo; pero la labor del arte es hacer desaparecer en él esta oposición entre la materia y el espíritu, embellecer el cuerpo, perfeccionar más esta forma, animarla, espiritualizarla.

Como el arte clásico representa la libre espiritualidad bajo la forma humana, individual y corporal, se le ha dirigido muchas veces la censura de *antropomorfismo*. Entre los griegos, *Xenófanes* atacaba ya la religión popular, diciendo que, si los leones hubieran tenido entre ellos escultores, habrían dado a sus dioses la forma de leones. Los franceses tienen, en este sentido, una frase ingeniosa: «Si Dios ha creado el hombre a su imagen, el hombre se lo ha devuelto bien». Pero es de notar que, si, en un aspecto, la belleza clásica es imperfecta, cuando se la compara con el ideal romántico, la imperfección no está en el antropomorfismo como tal. Lejos de ello, debe admitirse que, si el arte clásico es suficientemente *antropomórfico* para el arte, en relación a una religión más adelantada, lo es demasiado

poco. El cristianismo ha llevado mucho más lejos el antropomorfismo, porque, en la doctrina cristiana, Dios no es sólo una personificación divina bajo la forma humana, es a la vez verdaderamente Dios y verdaderamente hombre. Ha recorrido todas las fases de la existencia terrenal: ha nacido, ha sufrido y ha muerto. En el arte clásico, la naturaleza sensible no muere, pero *no resucita*. Así esta religión no satisface al alma humana entera. El *ideal griego* tiene por base una armonía inalterable entre el espíritu y la forma sensible, la serenidad inalterable de los dioses inmortales; pero esta calma tiene algo de frío y de inanimado. El arte clásico no ha comprendido la verdadera esencia de la naturaleza divina, ni ahondado hasta las profundidades del alma. No ha sabido quitar el velo a sus poderes más íntimos en su oposición y restablecer su armonía. Todo este aspecto de la existencia, el mal, el pecado, la desgracia, el sufrimiento moral, la protesta de la voluntad, los remordimientos y desgarramientos del alma le son desconocidos. El arte clásico no excede del dominio propio del verdadero ideal.

B. En cuanto a su realización en la historia, apenas es necesario decir que es *entre los griegos* donde debemos buscarla. La belleza clásica, con las ideas y las formas de una riqueza infinita que forman su dominio, ha tocado en suerte al pueblo griego, y debemos rendirle homenaje por haber elevado el arte a su más alta vitalidad. Los griegos, no considerando su historia sino en la parte externa, vivían en ese medio dichoso en que la libertad personal se encuentra con el imperio de las costumbres públicas. No estaban encadenados en la unidad inmóvil del Oriente, que tiene por consecuencia el despotismo religioso y político, en que la personalidad del individuo se absorbe y aniquila en la sustancia universal, y no tiene desde este momento derecho alguno ni carácter moral. No llegaron tampoco al momento en que el hombre se concentra en sí mismo, se separa de la sociedad y del mundo que le rodea para vivir retirado en sí y no llega a enlazar su conducta con intereses verdaderos, sino volviéndose hacia un mundo puramente espiritual. En la vida moral del pueblo griego el individuo era, es cierto, inde-

pendiente y libre, sin poder aislarse, sin embargo, de los intereses generales del Estado, ni separar su libertad de la de la ciudad de que formaba parte. El sentimiento del orden general como base de la moralidad y el de la libertad personal permanecen, en la vida griega, en una inalterable armonía.

En la época en que este principio reinó en toda su pureza, la oposición entre la ley política y la ley moral revelada por la conciencia individual no se había manifestado aún. Los ciudadanos estaban todavía penetrados del espíritu que constituye el fondo de las costumbres públicas. No buscaban su propia libertad, sino en el triunfo del interés general.

El sentimiento de esta feliz armonía pasa a través de todas las producciones en que la libertad griega ha adquirido conciencia de sí misma. Así esta épica es el medio en el cual la belleza nace verdaderamente y empieza a extender su imperio lleno de serenidad. Es el medio de la vitalidad libre, que no es en este caso solamente producto de la naturaleza, sino una creación del espíritu, y, por tal razón, se manifiesta por el arte; mezcla de reflexión y de espontaneidad, en que el individuo no se aísla; pero tampoco puede enlazar su insignificancia, sus sufrimientos y su destino con un principio más elevado, y no sabe restablecer la armonía en sí mismo. Este momento, como la vida humana en general, no fue más que una transición; pero en este instante tan corto el arte alcanzó el punto culminante de la belleza bajo la forma de la individualidad plástica. Su desarrollo fue tan rico y tan lleno de genio, que todos los colores, todos los tonos están allí reunidos. Al mismo tiempo, todo lo que ha aparecido en el pasado encontrará allí su puesto, no ya, es cierto, como absoluto e independiente, sino como elementos accesorios y subalternos. Por esto también el pueblo griego se ha revelado a sí mismo su propio espíritu, de un modo sensible y visible, en sus dioses. Les ha dado en el arte una forma perfectamente de acuerdo con las ideas que representan. Gracias a este acuerdo perfecto, que reina tanto en el arte como en la mitología griega, éste ha sido en Grecia la más alta expresión de lo absoluto, y la religión griega es la religión misma del arte; mientras que en una época ulterior el arte romántico, aun cuando

sea verdaderamente arte, acusa una forma del pensamiento demasiado elevada para que el arte pueda representarla.

C. Importa determinar aquí la posición nueva del artista en la producción de las obras del arte.

El arte aparece allí no como producción de la naturaleza, sino como una creación del espíritu individual. Es obra de un espíritu libre que tiene conciencia de sí mismo, que se posee, que nada tiene de vago y oscuro en el pensamiento, y no se encuentra detenido por ninguna dificultad técnica.

Esta posición nueva del *artista griego* se manifiesta a la vez respecto al *fondo*, a la *forma* y a la *habilidad técnica*.

1° En lo que atañe al *fondo* o las ideas que debe representar, en oposición al arte simbólico, en que el espíritu tantea, busca, sin poder llegar a una noción clara, el artista encuentra la idea enteramente formada en el dogma, la creencia popular, y una idea clara, precisa, de que él mismo se da cuenta. Sin embargo, no se somete a ella; la acepta, pero la reproduce libremente. Los artistas griegos recibían sus asuntos de la religión popular; era una idea originariamente transmitida por el Oriente, pero ya transformada en la conciencia del pueblo. La transformaban, a su vez, en el sentido de lo bello; reproducían y creaban juntamente.

2° Pero en la *forma* principalmente es donde sobre todo se concentra y ejercita su actividad libre. Mientras que el arte simbólico se agota buscando mil formas extraordinarias para expresar sus ideas, no teniendo medida ni regla fija, el artista griego se encierra en su asunto, cuyos límites respeta. Luego, entre el fondo y la forma establece un perfecto acuerdo. Trabajando así la forma, perfecciona también el fondo. Separa a ambos de inútiles accesorios, a fin de adaptar el uno al otro. No se fija desde este momento en un tipo invariable y tradicional; perfecciona el todo, porque el fondo y la forma son inseparables; desarrolla ambos en toda la serenidad de la inspiración.

3° En cuanto al elemento técnico, corresponde al artista clásico, en el más alto grado, la habilidad combinada con la inspiración. Nada lo detiene ni cohibe. No hay traba alguna, como en una religión estacionaria, en que las formas están consagradas por el uso, en Egipto, por ejemplo. Y esta habilidad va siempre en aumento. El progreso en los procedimientos del arte es necesario para la realización de la belleza pura y la ejecución perfecta de las obras del genio.

División

No debe buscarse sino en los grados de desarrollo que resultan de la concepción del ideal clásico.

1° El punto fundamental que constituye aquí todo el *progreso* es el advenimiento de la verdadera *personalidad*: que, para expresarse, no puede ya servirse de formas tomadas de la naturaleza inorgánica o animal, ni de personificaciones groseras, en que la forma humana se mezcla con las formas precedentes. Esta *transformación sucesiva*, por la cual la belleza clásica se engendra por sí misma, es, por tanto, el primer punto que ha de examinarse.

2° Después de haber franqueado este intervalo, habremos llegado al verdadero *ideal del arte clásico*. Lo que aquí constituye el punto central es el Olimpo griego, el mundo nuevo de los dioses de Grecia, esas bellas creaciones del arte. Y tendremos que caracterizarlas.

3° Pero en la idea del arte clásico está contenido el principio de su *destrucción*, que debe conducirnos a un mundo más vasto: el mundo romántico. Esto será objeto de un tercer capítulo.

CAPÍTULO PRIMERO

DESARROLLO DEL ARTE CLÁSICO

I. Degradación del reino animal.

A. *Sacrificio de los animales.*
B. *Caza de fieras.* C. *Metamorfosis.*

El primer perfeccionamiento consiste en una reacción contra la forma simbólica que se trata de destruir. Los dioses griegos han venido del Oriente; los griegos tomaron sus divinidades de las religiones extranjeras. Puede decirse, por otra parte, que las han inventado, porque la invención no excluye las huellas. Han transformado las ideas contenidas en las tradiciones interiores. Ahora bien, ¿sobre qué ha recaído esta transformación? Ésta es la historia del politeísmo y del arte antiguo, que sigue una marcha paralela y es inseparable de él.

Las divinidades griegas son, ante todo, personas morales revestidas de la *forma humana.* El primer desarrollo consiste, por tanto, en rechazar esos símbolos groseros que en el naturalismo oriental son objeto del culto y que desfiguran las representaciones del arte. Este progreso está señalado por la *degradación del reino animal.* Se indica claramente en un gran número de ceremonias y fábulas del politeísmo:

1° Por los *sacrificios de animales.*

2° Por las *cazas sagradas;* varias de las hazañas atribuidas a los héroes, en particular los *trabajos de Hércules.* Algunas de las fábulas de Esopo tienen el mismo sentido.

3° Las *metamorfosis* contadas por Ovidio son también mitos desfigurados o fábulas devenidas burlescas, pero cuyo fondo, que permanece intacto y fácil de reconocer, contiene la misma idea.

Es lo opuesto al modo como los egipcios consideraban a los animales. La naturaleza aquí, en vez de ser venerada y adorada, es rebajada y degradada. Revestir una forma animal no es ya una divinización, es el castigo de un crimen monstruoso. Es oprobio de los dioses mismos esta forma, y no la toman sino para satisfacer pasiones de la naturaleza sensual. Tal es el sentido de varias de las fábulas de Júpiter, como las de Danae, Europa, Leda y Ganimedes. La representación del principio generador en la naturaleza, que constituye el fondo de las antiguas mitologías, se cambia aquí en una serie de historias, en que el padre de los dioses y de los hombres desempeña un papel poco edificante y muchas veces ridículo. En fin, toda esta parte de la religión relativa a los deseos sensuales de la naturaleza animal es relegada a segundo término y representada por divinidades subalternas: Circe, que transforma a los hombres en puercos; *Pan, Sileno,* los *Sátiros* y los *Faunos*. La forma humana domina aún, y la forma animal apenas está indicada por orejas, pequeños cuernos, etc.

Entre estas formas mixtas hay que colocar también a los *Centauros,* en los cuales la parte de la naturaleza sensible, apasionada domina, y en que la espiritual se deja borrar. Quirón sólo, médico hábil y preceptor de Aquiles, tiene un carácter noble; pero sus funciones subalternas de pedagogo le impiden pertenecer al cielo de los dioses; no se elevan por encima de la habilidad y de la sabiduría humanas. De este modo, el carácter que presenta la forma animal en el arte clásico se encuentra cambiado en todos los aspectos: se usa para designar el mal, lo que en sí es malo o despreciable, las formas de la naturaleza inferior al espíritu, mientras que en otra parte es la expresión del bien y de lo absoluto.

II. Combate de los antiguos y de los nuevos dioses

A. *Los oráculos.*
B. *Distinción de las antiguas y de las nuevas divinidades.*
C. *Derrota de los antiguos dioses.*

Después de esta degradación del reino animal, se deja sentir un progreso de orden más elevado. Consiste en que los verdaderos dioses del arte clásico, cuyo carácter esencial es la libertad y la personalidad, se manifiestan con estos atributos: la conciencia y la voluntad, como fuerzas espirituales. Y aquí, es bajo la forma humana como aparecen. De igual modo que el reino animal ha sido degradado y rebajado, así las *fuerzas de la naturaleza* son también rebajadas y degradadas; frente a ellas el espíritu ocupa un lugar más elevado. Entonces, en vez de la simple personificación, la verdadera *personalidad* constituye el elemento principal. Sin embargo, los dioses del arte clásico no dejan de ser fuerzas de la naturaleza, porque Dios no puede ser representado aquí como espíritu libre y absoluto, tal como aparece en el judaísmo y en el cristianismo. Dios no es el creador ni el señor de la naturaleza; no es tampoco el ser absoluto cuya esencia es la espiritualidad. Este contraste entre las cosas creadas, desprovistas del carácter divino, y la divinidad da lugar a un armónico acuerdo, de que resulta la belleza. Lo *general* y lo *individual*, la *naturaleza* y el *espíritu* se unen sin perder sus derechos y sin alterar su pureza en las representaciones del arte griego.

El arte clásico no alcanzó, por tanto, inmediatamente su ideal. Así el modo como estos elementos groseros, disformes, raros, tomados de la naturaleza, se modifican y perfeccionan, debe, sobre todo, excitar interés en la mitología griega. Sin entrar en el pormenor de las tradiciones y de los mitos (que no es nuestro objeto), como puntos principales en este progreso, llamaremos la atención:

1° Sobre los *oráculos*.
2° Sobre la *distinción de los antiguos y de los nuevos dioses*.
3° Sobre la *derrota de las divinidades antiguas*.

1° En los *oráculos* los fenómenos de la naturaleza no son ya objeto de adoración y de culto, como entre los persas y los egipcios. Aquí los dioses mismos revelan su sabiduría al hombre; hasta los nombres pierden su carácter sagrado. El oráculo de Dodona da una respuesta en este sentido. Los signos por los cuales los dioses manifiestan su voluntad son muy sencillos: el susurro de las hayas sagradas, el murmullo de una fuente, el viento que mueve el trípode de Delfos, etc. El hombre es también órgano del oráculo, cuando en el delirio de la inspiración es perturbado, arrebatado a sí mismo: la pitonisa manifiesta así los oráculos. Otro carácter es que el oráculo es *oscuro* y *ambiguo*. Dios es verdadero, es considerado como poseedor de la ciencia del porvenir; pero la forma en que la revela permanece vaga, indeterminada; la idea necesita ser *indeterminada*, de suerte que el individuo que recibe la respuesta está obligado a explicarla, a mezclar en ella su razón, y, si toma un partido, a conservar en parte la responsabilidad. En el arte dramático, por ejemplo, el hombre no obra aún enteramente por sí mismo; consulta a los dioses, obedece su voluntad, pero su voluntad se confunde con la de ellos. Se concede una parte a su libertad.

2° La distinción de las *antiguas* y de las *nuevas divinidades* marca mejor aún este progreso de la libertad moral.

Entre las primeras, que personifican las fuerzas de la naturaleza, se establece ya una gradación: primero, las fuerzas salvajes y subterráneas, el *Caos*, el *Tártaro*, el *Erebo;* luego *Urano*, *Gea*, los *Gigantes* y los *Titanes;* en un grado superior *Prometeo*, el amigo de los nuevos dioses, el bienhechor de los hombres, después castigado por Júpiter por este beneficio aparente, inconsecuencia que se explica, porque, si Prometeo enseñó la industria a los hombres, creó una causa de discordias y de disensiones, no añadiendo una enseñanza más elevada, la moralidad, la ciencia del gobierno, las garantías de la propiedad. Tal es el sentido profundo de este mito que Platón explica así en su *Protágoras*.

Otra clase de divinidades, igualmente antiguas, pero ya morales, aunque recuerdan aún el fatalismo de las leyes físicas,

son las *Euménides, Dijé,* las *Erinnas.* Se ve aparecer en este punto las ideas de derecho y de justicia, pero de derecho exclusivo, absoluto, estrecho, ininteligible, bajo la forma de una implacable venganza, o como la *Némesis* antigua, de una fuerza que rebaja todo lo que está elevado, y restablece la igualdad mediante la nivelación; lo cual es lo contrario de la verdadera justicia.

3° Finalmente, este desarrollo del ideal clásico se revela más claramente en la *teogonía* y en la *genealogía* de los dioses, en su nacimiento y su sucesión, por el rebajamiento de las divinidades de las razas anteriores, en fin, en la *hostilidad* que estalla entre ellas, en la revolución que los ha quitado la soberanía para ponerla en manos de las divinidades nuevas. La distinción se pronuncia hasta el punto de engendrar la lucha, y el combate deviene al hecho principal de la mitología.

Este combate es el de la *naturaleza* y el *espíritu,* y es la ley del mundo. Bajo la forma histórica, es el perfeccionamiento de la naturaleza humana, la conquista sucesiva de los derechos de la propiedad, la mejora de las leyes, de la constitución política. En las representaciones religiosas es el triunfo de las divinidades morales sobre las fuerzas de la naturaleza.

Este combate se anuncia como la catástrofe mayor en la historia del mundo; así no es objeto de un mito particular, es el hecho principal, decisivo, que constituye el centro de toda esta mitología.

La conclusión relativa a la *historia del arte* y al *desarrollo del ideal* es que el arte debe hacer lo que la mitología: rechazar por indigno de él todo lo que es puramente físico o animal, lo confuso, fantástico, oscuro, toda mezcla grosera de lo material y de lo espiritual. Todas estas creaciones de una imaginación desordenada no encuentran ya lugar en este punto; deben huir ante la luz del espíritu. El arte se purifica de todo lo que es capricho, fantasía, accesorio simbólico, de toda idea vaga y confusa.

De igual modo los dioses nuevos forman un mundo organizado y constituido. Esta unidad se afirma y perfecciona aún en los desarrollos ulteriores del arte plástico y de la poesía.

III. Conservación de los elementos antiguos en las nuevas representaciones mitológicas

A. *Los misterios.* B. *Conservación.* C. *Las antiguas divinidades.* D. *Elementos físicos de los antiguos dioses.*

A pesar de la victoria de los dioses nuevos, las antiguas divinidades conservan su puesto en el arte clásico. Son veneradas, en parte, bajo su forma primitiva, en parte, cambiadas y modificadas.

A. La primera forma bajo la cual encontramos los antiguos mitos conservados entre los griegos, son los *misterios*.

Los misterios griegos nada tenían de secreto, si con esta palabra se entiende que los griegos no sabían lo que constituía su fondo. La mayor parte de los atenienses, una multitud de extranjeros, estaban iniciados en los misterios de Eleusis; tan sólo no debían revelar lo que la iniciación los había enseñado. Ahora bien, no parece que una sabiduría demasiado elevada se haya ocultado en los misterios, ni que su contenido fuera muy superior al de la religión pública.

B. Conservaban las antiguas tradiciones. Su forma era simbólica, como conviene a los antiguos elementos telúricos, astronómicos y titánicos. En el símbolo, en efecto, el sentido permanece oscuro; encierra otra cosa que lo que se revela en la forma exterior. Los misterios de Ceres y de Baco tenían ciertamente una explicación racional, y, por ende, un sentido profundo; pero, como seguía siendo extraña la forma en que este fondo era presentado, no podía resultar nada claro. Así los misterios han tenido poco influjo sobre el desarrollo del arte. Se cuenta, por ejemplo, de Esquilo que había revelado intencionadamente los misterios de Ceres. La impiedad se limitaba a haber dicho que Artemisa era hija de Ceres, lo cual no parece una idea muy profunda.

C. El culto y la conservación de los antiguos dioses aparecen más claramente en las representaciones mismas del arte. Así

Prometeo es primero sentenciado y castigado como Titán, pero en seguida le vemos libertado; se le conceden honores duraderos *(Edipo en Colona).* Era venerado en la Academia, con Minerva, como Vulcano mismo. Según Lisímaco, Vulcano y Prometeo eran distintos; éste era representado como el primero y el más antiguo. Ambos tenían un altar común sobre el mismo pedestal. Según el mito, Prometeo no ha debido sufrir mucho tiempo su castigo y fue librado de sus cadenas por Hércules. Se tiene otro ejemplo en las *Euménides* de Esquilo. La disputa entre Apolo y las Euménides es juzgada por el Areópago, presidido por Minerva, es decir, el espíritu vivo del pueblo ateniense. Los votos son iguales en número; la piedra blanca de Minerva determina la diferencia. Las Euménides indignadas levantan la voz, pero Palas las apacigua, concediéndoles honores divinos en el bosque sagrado de Colona.

D. Los antiguos dioses no conservan solamente su puesto al lado de los nuevos; lo que importa más es que hasta en los *nuevos* dioses se conserva el elemento antiguo que pertenece a la naturaleza. Como se concilia muy bien con la individualidad espiritual del ideal clásico, se refleja en ellos, y su culto se encuentra así perpetuado.

Los dioses griegos, a pesar de su forma humana, no son, por tanto, como muchas veces se ha dicho, simples *alegorías* de los elementos de la naturaleza. Se dice, sí, que Apolo es el dios del sol; Diana, la diosa de la luna; Neptuno, el dios del mar, pero la separación de los dos términos (el elemento físico y su personificación), como la dominación de Dios sobre el mundo en el sentido bíblico no puede aplicarse a la mitología griega. Los griegos no divinizaban demasiado los objetos de la naturaleza; pensaban, por el contrario, que la naturaleza no es divina. Divinizar los seres naturales corresponde a los mitos anteriores. Así, en la religión egipcia, Isis y Osiris representan el sol y la luna. Pero Plutarco piensa que sería indigno querer explicarlos de este modo. Tan sólo todo lo que en el sol, la tierra, etc., está desarreglado o desordenado se atribuye, entre los griegos, a las fuerzas físicas. El bien, el orden es la obra de los dioses. La esen-

cia de ellos es la parte espiritual, la razón, el λογοσ, el principio de la ley o del orden. Con esta manera de considerar la naturaleza espiritual de los dioses los elementos determinados de la naturaleza se distinguen de los dioses nuevos. Tenemos costumbre de unir el sol y Apolo, la luna y Diana. Pero en Homero estas divinidades son independientes de los astros que representan.

Sin embargo, queda en los nuevos dioses un eco de las fuerzas de la naturaleza. Se ha visto ya el principio de esta combinación de lo *espiritual* y de lo *natural* en el ideal clásico; algunos ejemplos bastarán para aclararlo. *Neptuno* representa el mar, el Océano cuyas olas rodean la tierra; pero su poder y su acción van más allá. Él construyó los muros de Ilión; era un dios tutelar de Atenas. *Apolo,* el nuevo dios, es la luz de la ciencia, el dios que rinde oráculos; conserva, sin embargo una analogía con el sol y la luz física. Se discute si Apolo debe o no significar el sol: es y no es a la vez el sol. Tiene un aspecto físico y un aspecto moral; representa igualmente el espíritu. Entre la luz que hace visibles los cuerpos y la luz intelectual la analogía es real y profunda. Así, en Apolo, como dios de la inteligencia, se halla también una alusión a la luz del sol. De igual modo, sus flechas mortales tienen una relación simbólica con los rayos de este astro. En las artes figurativas, los atributos exteriores indican de un modo más preciso la idea que representa principalmente tal o cual divinidad.

En la historia del *nacimiento de los nuevos dioses* (véase Creuzer) se reconoce el elemento natural que conservan los dioses del ideal clásico. Así, en *Júpiter,* hay rasgos que indican el sol; los doce trabajos de *Hércules* se relacionan con dicho astro y con los meses del año. La *Diana* de Éfeso expresa la fecundidad de la naturaleza por sus numerosas mamas. En *Artemisa,* por el contrario, la cazadora que mata las fieras, con su hermosa forma humana de muchacha se borra la parte física, aun cuando la media luna y las flechas recuerdan aún al astro de la noche. Lo mismo ocurre con *Venus Afrodita;* cuanto más nos remontamos a su origen asiático, más es una fuerza de la naturaleza. Cuando llega a la Grecia propiamente dicha, aparece la parte

más espiritual e individual de la belleza del cuerpo, de la gracia, del amor, que se añade a la parte física y sensible. Las *Musas* representaban originariamente el murmullo de las fuentes. *Júpiter* mismo es en un principio adorado como el trueno, aun cuando en Homero ya el rayo sea un signo de su voluntad, un *omen*, lo cual es una relación con la inteligencia. *Juno* también presentaba un reflejo de la naturaleza; recordaba la bóveda celeste y la atmósfera en que los dioses se movían.

Lo mismo en cuanto a las *formas* del reino *animal*. Antes degradadas, recobran un lugar positivo. Pero el sentido simbólico se pierde, la forma animal no tiene derecho a mezclarse con la forma humana, mezcla monstruosa que el arte rechaza. Se presenta entonces como simple *atributo* o signo indicador; el águila al lado de Júpiter; el pavo real al de Juno; palomas acompañan a Venus; el perro Anubis viene a ser el guardián de los infiernos. Por tanto, si hay todavía algo simbólico encerrado en el ideal de los dioses griegos, el sentido primitivo no es ya aparente; la parte física, antes la esencial, no queda ya sino como vestigio o particularidad exterior. Hay más, siendo la esencia de estas divinidades la naturaleza humana, la parte puramente exterior no aparece ya sino como cosa accidental, pasión o debilidad humana. Tales son los amores de Júpiter, que primitivamente se referían a la fuerza generadora de la naturaleza, y que, habiendo perdido su sentido simbólico, adquieren el carácter de historias licenciosas, que los poetas han inventado a su placer.

Esta realización de los dioses como personas morales nos conduce al ideal propiamente dicho del arte clásico.

CAPÍTULO II

DEL IDEAL DEL ARTE CLÁSICO

I. EL IDEAL DEL ARTE CLÁSICO EN GENERAL

A. *El ideal como creación libre de la imaginación del artista.*
B. *Los nuevos dioses del arte clásico.*
C. *Carácter exterior de la representación.*

A. Como el ideal clásico no llega a realizarse sino por la transformación de los elementos anteriores, el primer punto que ha de desarrollarse consiste en hacer ver que ha salido propiamente de la *actividad creadora* del espíritu; que ha encontrado su origen en el pensamiento más íntimo y personal del poeta y del artista.

Esto parece contradicho por el hecho de que la mitología griega se apoya en antiguas tradiciones y se enlaza con las doctrinas religiosas de los pueblos del Oriente. Si se admiten todos estos elementos extraños, asiáticos, pelásgicos, dodóneos, indios, egipcios, órficos, ¿cómo puede decirse que Hesíodo y Homero hayan dado a los dioses griegos sus nombres y su forma? Pero estas dos cosas, la *tradición* y la *invención poética*, son fácilmente conciliables. La tradición proporciona los materiales; pero no trae consigo la idea que cada dios debe representar, y su forma verdadera. Los grandes poetas sacaron de su propio genio esta idea, y hallaron también la verdadera forma que le convenía. Por ello fueron creadores de la mitología que admiramos en el arte griego. Los dioses griegos no son una invención poética ni una creación artificial por esto. Tienen su raíz

en el espíritu y en las creencias del pueblo griego, en los fundamentos de la religión nacional; son las fuerzas y los poderes absolutos, lo que hay de más elevado en la imaginación griega, inspirado al poeta por la Musa misma.

Con esta facultad de libre creación el artista, hemos visto ya, toma una posición enteramente distinta a la que tenía en Oriente. Los poetas y los sabios indios tienen también como punto de partida datos primeros, los elementos de la naturaleza, el cielo, los animales, los ríos o la concepción abstracta de Brahma; pero su inspiración es el aniquilamiento de la personalidad. Su espíritu se pierde al querer representar ideas tan extrañas a su naturaleza íntima, mientras que la imaginación, falta de regla y de medida, incapaz de dirigirse, se deja llevar a concepciones que ni tienen el carácter de la libertad ni el de la belleza. Ocurre cual a un arquitecto obligado a acomodarse a un suelo desigual en el que se levantan viejas ruinas, muros medio derribados, colinas y rocas, forzado además a subordinar su plan a fines particulares. No puede levantar más que construcciones irregulares, sin armonía y de un aspecto raro. No es ésta la obra de una imaginación libre que crea conforme a sus propias inspiraciones.

En el arte clásico, los artistas y los poetas son también *profetas y preceptores*; pero su inspiración es personal.

1°. Ante todo lo que constituye el *fondo* de sus dioses ni es una naturaleza extraña al espíritu, ni la concepción de un Dios único, que no permite ninguna representación seria y permanece invisible. Toman sus ideas del *espíritu humano,* del corazón humano, de la vida humana. Así el *hombre* se reconoce en estas creaciones; porque lo que produce al exterior es la más bella manifestación de sí mismo.

2° No por eso son sino más verdaderamente *poetas*. Modelan a su agrado la materia y la idea, de modo que de ellas sacan figuras libres y originales. Todos estos elementos heterogéneos o extraños los meten en el crisol de su imaginación, pero no hacen con ellos una rara mezcla que recuerde la caldera de los mágicos. Todo lo que en ellos es confuso, material, impuro, grosero, desordenado se consume en la llama de su genio;

De aquí resulta una creación pura y bella, en que apenas se dejan vislumbrar las materias de que ha sido formada. En este aspecto, su tarea consiste en despojar la tradición de todo lo que en ella hay de grosero, de simbólico, de feo y de deforme, luego en poner en claro la idea propia que quieren individualizar y representar bajo una forma conveniente. Esta forma es la *forma humana*, y no se emplea aquí como simple personificación de las acciones y de los accidentes de la vida; aparece como la sola realidad que responde a la idea. El artista encuentra también sus imágenes en el mundo real, pero debe borrar en ellas lo que ofrecen de accidental o poco conveniente, antes de que puedan expresar el elemento espiritual de la naturaleza humana, que, percibido en su esencia, debe representar las fuerzas eternas y los dioses. Tal es la manera libre, aunque no arbitraria, de proceder el artista en la producción de sus obras.

3° Como los dioses toman parte activa en los asuntos humanos, la labor de los poetas consiste en reconocer su presencia y su acción, y, por esto, en los sucesos de este mundo deben llenar en parte el papel de *sacerdotes* y de *adivinos*. Nosotros los modernos con nuestra prosaica razón nos explicamos los fenómenos físicos por leyes; las acciones humanas, por voluntades personales. Los poetas griegos, por el contrario, veían en todas partes lo divino a su alrededor. Al representar las acciones humanas como acciones divinas, mostraban los diversos aspectos bajo los cuales los dioses revelaban su poder. Así, un gran número de estas manifestaciones divinas no son sino acciones humanas en que interviene tal o cual divinidad. Si abrimos los poemas de Homero, no encontramos en ellos casi ningún suceso importante que no se explique por la voluntad o el influjo directo de los dioses. Estas especies de interpretaciones son el modo de ver, la creencia, nacida en la imaginación del poeta. Así Homero las expresa muchas veces en su propio nombre, y sólo en parte las pone en boca de sus personajes, sacerdotes o héroes. Así, al principio de la *Ilíada*, él mismo ha explicado ya la peste por la cólera de Apolo; más adelante, la hará predecir por Calcas. Lo mismo, en cuanto al relato de la muerte de Aquiles, en el último canto de la *Odisea*. Las sombras de los

amantes, conducidas por Hermes a la pradera donde florece el asfódelo encuentran allí a Aquiles y a los demás héroes que habían combatido delante de Troya. Agamenón mismo les cuenta la muerte del joven héroe: «Los griegos habían combatido durante todo el día; cuando Júpiter hubo separado a los dos ejércitos, llevaron el noble cuerpo a los navíos y lo embalsamaron derramando lágrimas. Entonces se oyó salir del mar un ruido divino, y los aqueos, aterrados, se habrían precipitado a sus naves, si un viejo, un hombre cuya experiencia habían madurado los años, no los hubiera detenido. Les explica el fenómeno, diciendo: "Es la madre del héroe, que viene del fondo del Océano, con las inmortales diosas del mar, para recibir el cuerpo de su hijo". A estas palabras, el terror abandona a los sabios aqueos.» Desde este momento, en efecto, nada les es ya extraño. Algo humano, una madre, la madre desconsolada del héroe llega ante él; Aquiles es su hijo, mezcla sus gemidos con los de él. Luego Agamenón, volviéndose hacia Aquiles, continúa describiendo el dolor general: «A tu alrededor estaban las hijas del viejo Océano, lanzando gritos de dolor. Extendieron sobre ti vestiduras perfumadas con ambrosía. Las Musas también, las nueve hermanas, hicieron oír por turno un bello canto de dolor, y entonces no hubo un argivo que pudiera contener sus lágrimas, tanto había conmovido los corazones el canto de las Musas*.

B. Ahora, ¿de qué naturaleza son las creaciones que el arte clásico concibe siguiendo un procedimiento semejante? ¿Cuáles son los caracteres de los nuevos dioses del arte griego?

* He aquí otro ejemplo de una aparición divina en la *Odisea* (VIII, v. 159). Ulises, lanzado a la costa de los feacios, asiste a juegos públicos. Molestado por las censuras que le dirige Eurialo, porque se ha negado a tomar parte en el juego del disco, coge un disco más grande y pesado que los otros y lo lanza mucho más allá de la meta. Uno de los feacios marca el sitio y exclama: «Hasta un ciego podría ver la piedra. En un combate no has de temer que ningún feacio llegue tan lejos como tú y te sobrepuje». Así habló el feacio, y Ulises, el infortunado, el divino Ulises, se regocija de haber encontrado un hombre benévolo con él. Ahora bien, estas palabras Homero las interpreta como una aparición de Minerva, la divinidad amiga y protectora del héroe.

1° La idea más general que debemos formarnos de ellos es la de una *individualidad* reconcentrada, que, libre de la multiplicidad de los accidentes, de las acciones y de las circunstancias particulares de la vida humana, se recoge en sí misma en el foco de su unidad simple. Lo que efectivamente debemos notar ante todo, es su individualidad *espiritual* y, al mismo tiempo, inmutable y *sustancial*. Lejos del mundo de las apariencias, en que reinan la miseria y la necesidad, lejos de la agitación y del tumulto, que se unen a la persecución de los intereses humanos, retirados en sí mismos, se apoyan en su propia generalidad como en una base eterna en que hallan el reposo y la felicidad. Por esto, solamente los dioses aparecen como poderes imperecederos, cuya inalterable majestad se eleva por encima de la existencia particular. Separados de todo contacto con lo que es extraño o exterior, se manifiestan únicamente en su naturaleza inmutable y su independencia absoluta.

2° Pero, ante todo, no son simples abstracciones, generalidades espirituales, son verdaderos *individuos*. Por tal razón, cada uno aparece como un *ideal* que posee en sí mismo la *realidad*, la vida; tiene una naturaleza *determinada* como espíritu, un *carácter*. Sin carácter no hay individualidad verdadera. En este aspecto, como antes se ha visto, los dioses espirituales encierran, como parte integrante de sí mismos, una *fuerza física* determinada con la que se funde un *principio moral*, igualmente determinado, que asigna a cada divinidad un círculo limitado en que debe desplegarse su acción exterior. Los atributos, los rasgos distintivos que de aquí resultan, constituyen el carácter propio de cada divinidad.

Sin embargo, en el verdadero ideal, este carácter determinado no debe limitarse hasta el punto de ser exclusivo; debe mantenerse en una justa medida y volver a la *generalidad*, que forma la esencia de la naturaleza divina. Así cada dios, en cuanto es juntamente una individualidad determinada y una existencia general, constituye a la vez la parte y el todo. Flota en un justo medio entre la pura generalidad y la simple particularidad. Esto es lo que da al verdadero ideal del arte clásico esa seguridad y esa calma infinitas, con una libertad emancipada de todo obstáculo.

Pero, como constitutiva la belleza del arte clásico, el carácter determinado de los dioses no es puramente espiritual; se revela tanto mejor bajo una *forma exterior y corporal*, que se dirige a los ojos, lo mismo que al espíritu. Ésta, se ha visto, no admite ya el elemento *simbólico*, y aún no debe afectar al *sublime*. La belleza clásica hace entrar la individualidad espiritual en el seno de la realidad sensible. Nace de una armónica fusión de la forma exterior y del principio interior que la anima. Desde este momento, y por esta misma razón, la *forma física*, tanto como el principio espiritual, debe parecer libre de todos los accidentes que dependen de la vida exterior, de toda dependencia de la naturaleza, de las miserias inseparables de la existencia finita y pasajera. Ha de estar purificada y ennoblecida de tal suerte, que entre los rasgos que convienen al carácter determinado del dios y las formas generales del cuerpo humano se manifieste un libre acuerdo, una concordancia perfecta. Todo rasgo de debilidad y de dependencia ha desaparecido; toda particularidad arbitraria que pudiera mancharla se ha borrado. En su pureza inmaculada responde al principio espiritual que en ella debe encarnarse.

3° Los dioses conservan, a pesar de su carácter determinado, su carácter general y absoluto. La independencia del espíritu debe revelarse, en su representación, bajo la apariencia de la *calma* y de una inalterable *serenidad*. Así vemos en la figura de los dioses esa nobleza y esa elevación que anuncian en ellos que, aunque revestidos de una forma natural y sensible, nada tienen de común con las necesidades de la existencia finita. La existencia absoluta, si fuera pura, libre de toda determinación, conduciría a lo sublime; pero en el ideal clásico, realizándose y manifestándose el espíritu bajo una forma sensible, que es su imagen perfecta, lo que en él hay de sublime se muestra fundido en su belleza y como habiendo pasado por completo a ella. Esto es lo que hace necesaria, para la representación de los dioses, la expresión de la grandeza y de la bella sublimidad clásicas.

En su belleza aparecen, por tanto, elevados por encima de su propia existencia corporal; pero aquí se manifiesta un desacuer-

do entre la grandeza venturosa, que reside en su espiritualidad, y su belleza, que es exterior y corporal. El espíritu parece enteramente absorbido en la forma sensible, y, al mismo tiempo, sumergido en sí mismo fuera de ella, diríase un dios inmortal con rasgos humanos.

Así, aun cuando esta contradicción no aparece como una oposición manifiesta, este todo armónico en su unidad indivisible encubre un principio de *destrucción*, que en él se encuentra ya expresado. Es ese aliento de *tristeza* en medio de la grandeza, que hombres llenos de sagacidad han sentido en presencia de las imágenes de los antiguos dioses, a pesar de su belleza perfecta y del encanto esparcido a su alrededor. En su calma y su serenidad no pueden dejarse arrastrar a la alegría, al goce ni a lo que se llama la satisfacción en particular. La calma eterna no debe llegar a la *risa* y a lo *gracioso*, que engendra el contento de sí mismo. La *satisfacción*, propiamente dicha, es el sentimiento que nace del acuerdo perfecto de nuestro espíritu con su situación presente. Napoleón, por ejemplo, nunca ha expresado su satisfacción más profundamente que cuando le ha ocurrido algo de que todo el mundo estaba descontento; porque la verdadera satisfacción no es otra cosa que la aprobación interior que el individuo se da a sí mismo, a sus actos, a sus esfuerzos personales. Su último grado es ese sentimiento común de contento que todo hombre puede experimentar. Ahora bien, este sentimiento y esta expresión no pueden convenir a los dioses inmortales del arte clásico.

Este carácter de generalidad, en los dioses griegos, es el que se ha querido expresar por lo que se llama la *frialdad*. Sin embargo, esas figuras no son frías, sino con relación a la viveza del sentimiento moderno; en sí mismas tienen calor y vida. La paz divina que se refleja en la forma corporal procede de que se apartan de lo finito, nace de su indiferencia por todo lo que es mortal y pasajero. Es un adiós sin tristeza y sin esfuerzo, pero un adiós a la tierra y a este mundo perecedero. En estas existencias divinas, cuanto más se manifiestan al exterior la seriedad y la libertad, más se hace sentir el contraste entre esta grandeza y la forma corporal. Estas divinidades bienaventuradas se la-

mentan a la vez de su felicidad y de su existencia física. Se lee en sus rasgos el *destino* que pesa sobre sus cabezas, y que a medida que su poder aumenta, haciendo estallar cada vez más esta contradicción entre la grandeza moral y la realidad sensible, arrastra al arte clásico a su ruina.

C. Si se pregunta cuál es el *modo de manifestación* exterior que conviene al arte clásico, no habría más que repetir lo que se ha indicado: en el ideal clásico, propiamente dicho, la individualidad espiritual de los dioses se representa no en situaciones en que entran en relación los unos con los otros, y que pueden ocasionar luchas y combates, sino en su eterno reposo, en su independencia, libres como están de toda clase de penas y sufrimientos; en una palabra, en la *calma* y la *paz divinas*. Su carácter determinado no se desarrolla de modo que excite en ellos sentimientos demasiado vivos y pasiones violentas o les fuerce a perseguir intereses particulares. Libres de toda colisión, quedan exentos de toda dificultad, exentos de cuidados. Esta calma perfecta, en que nada aparece vacío, frío, inanimado, sino lleno de vida y de sensibilidad, aunque inalterable, es para los dioses del arte clásico la forma de representación más conveniente. Por tanto, si se entremezclan en situaciones determinadas los actos en que toman parte, no deben ser de tal naturaleza que engendren colisiones. Poco serios en sí mismos estos combates, no han de turbar su felicidad. De entre las artes es, por consiguiente, la *escultura* la que mejor que las demás representa el ideal clásico con esa independencia absoluta, en que la naturaleza divina conserva su generalidad unida al carácter especial. Es principalmente la *antigua escultura*, de un gusto más severo, la que se fija poderosamente en este aspecto ideal. Más tarde, el artista se deja llevar a la representación de situaciones y de caracteres de una vitalidad dramática. La poesía, que hace obrar a los dioses, los arrastra a luchas y combates. Por otra parte, la calma de la plástica, cuando permanece en su verdadero dominio, es sólo capaz de expresar el contraste de la grandeza del espíritu y de su existencia finita con esa seriedad de la tristeza de que se ha hablado anteriormente.

II. El ciclo de los dioses particulares

A. *Pluralidad de los dioses.* B. *Falta de unidad sistemática.* C. *Carácter fundamental del cielo de las divinidades.*

A. La *pluralidad* de los dioses, el *politeísmo,* es absolutamente esencial al principio del arte clásico. En esta pluralidad el mundo divino forma un círculo particular de divinidades, cada una de las cuales es en sí un verdadero individuo, y en modo alguno un ser alegórico. Cada dios, aun cuando tenga carácter propio, es como un todo íntegro que reúne en sí las cualidades distintivas de las otras divinidades. Por esto, los dioses griegos poseen una verdadera riqueza de carácter. Ni son una existencia simplemente particular, ni una generalidad abstracta. Son lo uno y lo otro, y en ellos lo uno es consecuencia de lo otro.

B. A causa de esta especie de individualidad, el politeísmo griego no puede constituir un todo bastante real, un *conjunto sistemático.*

El Olimpo griego se compone de una multitud de dioses distintos; pero que no forman una jerarquía constituida. Los rangos no están rigurosamente determinados. De aquí la libertad, la serenidad, la independencia de estos personajes. Sin esa contradicción aparente, estas divinidades estarían enredadas unas en otras, se estorbarían en su desarrollo y en su poder. En vez de ser verdaderos personajes, no serían sino seres alegóricos, abstracciones personificadas.

C. Si se considera más de cerca el círculo de las principales divinidades griegas, según su carácter fundamental y simple, tal como la escultura sobre todo lo representa, se encuentran en verdad diferencias esenciales; pero en los puntos particulares estas diferencias se borran. El rigor de las distinciones se suaviza por una inconsecuencia que es condición de la belleza y de la individualidad. Así, *Júpiter* posee la soberanía sobre los dioses y los hombres; pero sin poner en peligro, por esto, la libre independencia de los otros dioses. Él es el dios supremo; sin em-

bargo, su poder no absorbe el de aquéllos. Tiene relación con el cielo, con el relámpago y el rayo, con el principio de la vida en la naturaleza; de un modo especial con el poder del Estado, con el orden establecido por las leyes. Representa también la superioridad del saber y del espíritu. Sus hermanos reinan en el mar y en el mundo subterráneo. *Apolo* aparece como el dios de la ciencia, el preceptor de las Musas. La astucia y la elocuencia, la habilidad en sus negociaciones, etcétera, son los atributos de *Hermes*, encargado también de conducir las almas a los infiernos. El poder militar es el rasgo característico de *Marte*. *Vulcano* es hábil en las artes mecánicas. La inspiración poética, la virtud inspiradora del vino, los juegos escénicos se atribuyen a *Baco*. Las divinidades del otro sexo recorren un círculo semejante de ideas. En *Juno*, el lazo conyugal es el carácter predominante. *Ceres* enseña y propaga la agricultura, la propiedad, el matrimonio, con los cuales comienza el orden social. *Minerva* es la moderación, la prudencia y la sabiduría: preside la legislación. La virgen guerrera, llena de sabiduría y de razón, es la personificación divina del genio ateniense, el espíritu libre, original y profundo de la ciudad de Atenas. *Diana*, diferente de la Diana de Éfeso, tiene como rasgo esencial la arrogancia desdeñosa de la castidad virginal. Ama la caza y es en general la joven no de una sensibilidad discreta y silenciosa, sino de un carácter grave, de alma y pensamiento elevados. *Venus Afrodita*, con el *Amor* encantador, que, después de haber sido el antiguo *Eros* titánico, ha devenido un niño, representa el atractivo mutuo de los dos sexos y la pasión amorosa.

Tales son las principales ideas que constituyen el fondo de las divinidades espirituales y morales. Por lo que atañe a su *representación sensible*, podemos indicar todavía la *escultura* como el arte igualmente capaz de expresar este aspecto particular de los dioses. En efecto, si expresa la individualidad en lo que tiene de más original, por lo mismo sobrepasa esa grandeza inmóvil, esa tiesura de las primeras estatuas; lo cual no le impide reunir y concentrar la multiplicidad y la riqueza de las cualidades individuales en esa unidad de la persona que llamamos el *carácter*. Presenta este último en toda su claridad y sen-

cillez; fija en las estatuas de los dioses su expresión más perfecta. En un aspecto, la escultura es más ideal que la poesía; pero, de otro lado, individualiza el carácter de los dioses bajo la forma humana enteramente determinada. Realiza así el antropomorfismo del ideal clásico. Por ser esta representación perfecta del ideal realizado en una forma exterior, adecuada a su idea, las imágenes de la escultura griega son figuras ideales en el grado más alto. Son modelos eternos y absolutos, el punto central de la belleza clásica. Y su tipo debe seguir siendo la base de todas las demás producciones del arte griego, en que los personajes entran en movimiento, se manifiestan en acciones y circunstancias particulares.

III. De la individualidad propia de cada uno de los dioses

A. *Materiales para esta individualización.*
B. *Conservación del carácter moral.*
C. *Predominio del agrado y de la gracia.*

A. Para representar a los dioses en su verdadera *individualidad* no basta distinguirlos por algunos atributos particulares. El arte clásico no se limita, por otra parte, a representar estos personajes inmóviles y concentrados en sí mismos; los muestra también en movimiento y en acción. El carácter de los dioses se *particulariza* por tanto, y ofrece los rasgos especiales de que se compone la fisonomía propia de cada dios. Es este el lado *accidental, positivo, histórico,* que figura en la mitología y también en el arte como elemento accesorio, pero necesario.

Estos materiales son proporcionados por la *historia* o por la fábula. Son antecedentes, particularidades locales que dan a los dioses su individualidad y su originalidad vivientes. Unos se toman de las religiones simbólicas, que conservan una huella en las nuevas creaciones; el elemento *simbólico* queda absorbido en el *mito* nuevo. Otros se toman en los orígenes nacionales, que se enlazan con los tiempos *heroicos* y con las tradiciones

extranjeras. Otros, finalmente, provienen de las circunstancias *locales*, relativas a la propagación de los mitos, a su formación, a los usos y ceremonias del culto, etc. Todos estos *materiales* modelados por el arte dan a los dioses griegos la apariencia, el interés y el encanto de la humanidad viva. Pero este lado *tradicional*, que originariamente tenía un sentido simbólico, lo ha perdido poco a poco; no está ya destinado sino a completar la individualidad de los dioses, a darles una forma más humana y sensible, a añadir por estos pormenores, muchas veces poco dignos de la majestad divina, la parte de lo arbitrario y de lo accidental. La escultura, que representa el ideal puro, debe, sin excluirlo por completo, dejarle aparecer lo menos posible; lo representa como accesorio en el *peinado,* las *armas,* los *adornos,* los *atributos exteriores.*

B. Otra fuente para la determinación más precisa del carácter de los dioses es su intervención en los actos y en las circunstancias de la vida humana. En este punto la imaginación del poeta se extiende como una fuente inagotable en una multitud de *historias particulares,* de rasgos de carácter y acciones atribuidas a los dioses. El problema del arte consiste en combinar de un modo natural y vivo la acción de los personajes divinos y las acciones humanas, de modo que los dioses aparezcan como causa general de lo que el hombre mismo hace y realiza. Los dioses son así los principios internos que residen en el fondo del alma humana, sus propias pasiones en lo que tienen de elevado, y su pensamiento personal; o son la necesidad de la situación, la fuerza de las circunstancias, cuyo influjo fatal sufre el hombre. Es lo que aparece a través de todas las situaciones en que Homero hace intervenir a los dioses y en el modo como influyen en los acontecimientos.

C. Pero, por este lado, los dioses del arte clásico abandonan cada vez más la serenidad silenciosa del ideal para descender a la multiplicidad de las situaciones individuales, de los actos, y a la colisión de las pasiones humanas. El arte clásico se encuentra así arrastrado al último grado de individualización; cae

en lo *agradable* y lo *gracioso*. Lo divino se absorbe en lo finito, que se dirige exclusivamente a la sensibilidad, que se reconoce entonces y se satisface al azar en las imágenes modeladas por el arte. La seriedad del carácter divino cede el puesto a la *gracia*, que, en vez de dar al hombre la sensación de un santo respeto y elevarle por encima de su individualidad, le deja tranquilo espectador y no tiene otra pretensión que *agradarle*.

Esta tendencia del arte a absorberse en la parte externa de las cosas, a hacer prevalecer el elemento particular, finito, marca el punto de transición que conduce a una nueva forma del mismo; porque, una vez abierto el campo a la multiplicidad de las formas finitas, éstas se colocan en oposición con la idea, su generalidad y su verdad. Y entonces empieza a nacer el desagrado de la razón por estas representaciones que no responden ya a su objeto eterno.

CAPÍTULO III

DESTRUCCIÓN DEL ARTE CLÁSICO

I. EL DESTINO

Independientemente de las causas exteriores que han ocasionado la *decadencia* del arte y precipitado su caída, varias causas internas, tomadas de la naturaleza misma del ideal griego, hacían inevitable esta caída. En primer lugar, los dioses griegos, como se ha visto, llevan en sí el germen de su destrucción, y el vicio que encubren es descubierto por las representaciones del arte clásico mismo. La *pluralidad* de los dioses y su *diversidad* hacen ya de ellos existencias accidentales; esta multiplicidad no puede satisfacer a la razón. El pensamiento los dispersa y los hace entrar de nuevo en una *divinidad única*. Los dioses, por otra parte, no permanecen en su eterno reposo; entran en acción, toman parte en los intereses, en las pasiones y se mezclan en las colisiones de la vida humana. Esta multitud de relaciones en que se entremezclan, como actores de este drama, destruye la majestad divina, contradice su grandeza, su dignidad, su belleza. En el verdadero ideal mismo, el de la escultura, se observa algo inanimado, insensible, frío, un aspecto grave de silenciosa tristeza, que indica que algo más alto pesa sobre sus cabezas: la *Necesidad*, el *Destino*, unidad suprema, divinidad ciega, la inmutable fatalidad a que están sometidos los dioses y los hombres.

II. Destrucción de los dioses por su antropomorfismo

A. *Falta de verdadera personalidad.*
B. *Transición del arte clásico al arte cristiano.*
C. *Destrucción del arte clásico en su propio dominio.*

A. Pero la causa principal es que, no formando la necesidad absoluta parte integrante de su personalidad y siéndoles extraña, el lado particular, individual, no es ya contenido en su pendiente y se desarrolla cada vez más sin regla y sin medida. Se dejan arrastrar a los accidentes exteriores de la vida humana y caen en todas las imperfecciones del *antropomorfismo*. Desde este momento la ruina de esas bellas divinidades del arte es inevitable. La conciencia moral se aparta de ellas y las reprueba. Los dioses, es cierto, son personas morales, pero bajo la forma humana y corporal. Ahora bien, la verdadera moralidad no se ofrece sino a la conciencia y bajo una forma puramente espiritual. El punto de vista de lo bello no es el de la religión ni el de la moral. La espiritualidad infinita, invisible, he aquí lo divino para la conciencia religiosa. Para la conciencia moral, el bien es una idea, una concepción, un deber, que exige el sacrificio de los sentidos. Es en vano, por tanto, entusiasmarse por el arte y la belleza griegas, admirar esas bellas divinidades, el alma no se reconoce por entero en el objeto de su contemplación o de su culto. Lo que concibe como el verdadero ideal es un Dios espíritu, infinito, absoluto, personal, dotado de cualidades morales, de la justicia, de la bondad, etc.

Es aquello cuya imagen, a pesar de su belleza, no nos ofrecen los dioses del politeísmo griego.

B. En cuanto a la *transición* de la mitología griega a una religión y a un arte nuevos, no podía efectuarse ya en la esfera de la imaginación. En el origen del arte griego la transición aparece bajo la forma de un *combate* entre los *antiguos* y los *nuevos* dioses en la región misma del arte y de la imaginación. Aquí, es en el terreno más serio de *historia* donde se realiza esta revolución. La idea nueva no aparece como una revelación del

arte o bajo una forma del mito y de la fábula, sino en la historia misma, por el curso de los hechos, por la aparición de Dios mismo sobre la tierra en que ha nacido, ha vivido y ha resucitado. Es éste un fondo de ideas que el arte no ha inventado y que encuentra fuera de él. Los dioses del arte clásico no existen más que en la imaginación, no han sido visibles más que en la piedra y la madera, no han sido a la vez carne y espíritu. Esta existencia real de Dios en carne y en espíritu la ha mostrado por vez primera el cristianismo en la vida y las acciones de un Dios presente entre los hombres. Este paso no puede, por tanto, realizarse en el dominio del arte, porque el Dios de la religión revelada es el Dios real y vivo. Comparados con él, sus adversarios no han sido sino seres imaginarios, que no pueden ser tomados en serio y encontrarse con él en el terreno de la historia. La oposición y el combate no pueden, por tanto, ofrecer el carácter de una lucha seria y ser representados como tales por el arte o la poesía. Así, siempre que se ha tratado de hacer de este asunto, entre los modernos, un tema poético, se ha hecho de modo frívolo e impío, como en la *Guerra de los dioses* de Parny.

Por otra parte, en vano sería lamentar, como se ha hecho muchas veces en prosa y en verso, el ideal griego y la mitología pagana, como más favorables al arte y a la poesía que la creencia cristiana, a la que se concede una más alta verdad moral, pero considerándola inferior desde el punto de vista del arte y de lo bello.

El cristianismo tiene su poesía y su arte propios, su ideal esencialmente diferente del ideal y del arte griegos. Todo paralelo es aquí superficial. El politeísmo es el *antropomorfismo*. Los dioses de Grecia son bellas divinidades con forma humana. En cuanto la razón ha comprendido a Dios como espíritu y como ser infinito, con esta concepción aparecen otras ideas, otros sentimientos, otras exigencias, que el arte antiguo es incapaz de satisfacer, a las que no puede llegar, que piden por consiguiente un arte nuevo, una nueva poesía. Así las lamentaciones son superfluas, la comparación no tiene ya sentido; no es sino un texto declamatorio. Lo que se ha podido objetar se-

riamente al cristianismo, sus tendencias al misticismo, al ascetismo, que, en efecto, son contrarias al arte, no son sino las exageraciones de su principio. Pero el pensamiento que constituye el fondo del cristianismo, el verdadero sentimiento cristiano, lejos de ser contrarios al arte, le son muy favorables. De aquí ha salido un arte nuevo inferior al antiguo, en verdad, en ciertos aspectos, como en la escultura, por ejemplo, pero que en otros le es superior en toda la elevación de su idea comparada con la idea pagana.

C. Si se dirige una ojeada a las causas externas, que en su propio dominio han producido esta decadencia, es fácil reconocerlas en las situaciones de la sociedad antigua, que anuncian a la vez ya la ruina del arte, ya la de la religión. Se reconocen los vicios de este orden social en que el *Estado* era todo, el *individuo* nada por sí mismo. Éste era el vicio radical de la *ciudad griega*. En esta identificación del hombre y del Estado los derechos del individuo se desconocen. Éste, entonces, trata de abrirse camino distinto e independiente, se separa del interés público, persigue sus fines propios y finalmente trabaja en la ruina del Estado. De aquí el egoísmo que mina poco a poco esta sociedad y los excesos siempre crecientes de la demagogia.

Por otra parte surge en las almas escogidas la necesidad de una libertad superior en un Estado organizado sobre la base de la justicia y del derecho. Entretanto, el hombre se repliega en sí mismo, y, abandonando la ley escrita, religiosa y civil, toma su conciencia por regla de sus actos. *Sócrates* señala el advenimiento de esta idea. En Roma, en los últimos años de la república, en las almas enérgicas, se revelan este antagonismo y este apartamiento de la sociedad. Caracteres hermosos nos ofrecen el espectáculo de las virtudes privadas al lado del decaimiento y de la corrupción de las costumbres públicas.

Así el principio nuevo se alza con energía contra un mundo que le contradice, y toma a su cargo el representarle en su corrupción. Una nueva forma del arte se desarrolla en que el combate no es ya el de la razón con la realidad; es un cuadro

vivo de la sociedad, que, por sus excesos, se destruye con sus propias manos. Tal es lo *cómico,* como *Aristófanes* lo ha tratado entre los griegos, aplicándolo a los intereses esenciales de la sociedad de su tiempo, sin cólera, con una burla llena de alegría y de serenidad.

III. La sátira

A. *Diferencia de la destrucción del arte clásico y del arte simbólico.* B. *La sátira.* C. *El mundo romano como mundo de la sátira.*

Pero esta solución que admite todavía la posibilidad del arte la vemos desaparecer a medida que la oposición, prolongándose como tal, introduce en el lugar de la armonía poética una relación prosaica de los dos lados. Desde este momento, la forma clásica del arte se destruye, la ruina de sus dioses queda consumada; el mundo de lo bello ha acabado en la historia. ¿Cuál es la forma del arte que en esta transición a una expresión más elevada puede encontrar todavía su puesto y apresurar el advenimiento de ella?

A. Hemos visto al arte *simbólico* terminar también por la separación de la *forma* y de la *idea* en una multitud de géneros particulares: la *comparación,* la *fábula,* el *enigma,* etc. Ahora bien, si es verdad que semejante separación constituye, en el punto de vista en que estamos, el principio de la destrucción del ideal, debemos preguntarnos cuál es la diferencia entre este modo de transición y el anterior.

En la forma *simbólica* y *comparativa,* la *forma* y la *idea,* a pesar de su afinidad, son naturalmente extrañas la una a la otra. Los dos principios están de acuerdo entre sí, puesto que precisamente sus semejanzas y analogías son la base de su combinación o de su comparación. Pero, puesto que permanecen así separados y extraños en el seno mismo de su unión, no puede declararse entre ellos hostilidad, cuando llegan a estar desuni-

dos. Siendo débil el lazo, cuando se rompe, no padecen. El ideal del *arte clásico*, por el contrario, tiene su principio en la identificación perfecta de la idea y de la forma, de la individualidad espiritual y de la forma corporal. Desde este momento, si los dos elementos que ofrecen una unidad tan completa se separan, esto no ocurre sino porque no pueden ya soportarse mutuamente; no deben renunciar a esta armonía íntima sino para pasar a una incompatibilidad absoluta, a una irreconciliable enemistad.

B. Como el carácter de la relación, también el de los elementos ha cambiado. En el arte *simbólico* hay más o menos ideas abstractas, pensamientos generales simbólicamente representados. Ahora bien, en la forma que prevalece en esta época de *transición* del arte clásico al romántico, el fondo se compone también de pensamientos abstractos, de semejantes sentimientos, de principios racionales; pero no son estas verdades abstractas en ellas mismas, es su realización en la conciencia individual, en la razón personal y libre del hombre, lo que constituye uno de los términos de la oposición. Caracteriza esencialmente a esta época de transición la manifestación del espíritu como penetrado del sentimiento de su libertad y de su independencia. Se trata de representar los esfuerzos que el espíritu hace para prevalecer sobre una forma anticuada y, en general, sobre un mundo que no le conviene ya. Al mismo tiempo, el hombre se oculta a la realidad sensible, se concentra en sí mismo; busca allí la satisfacción íntima, la paz, la dicha. Pero, aislándose de la sociedad, se condena a una existencia abstracta: no puede gozar de la plenitud de su vida. Frente a él hay un mundo que se le aparece como malo y corrompido. De este modo, el arte toma un carácter serio y reflexivo. Atrincherado en su sabiduría intolerante, fuerte y confiado en la verdad de sus principios, se coloca en oposición violenta con la corrupción del tiempo. Ahora bien, el nudo de este drama presenta un carácter *prosaico*. Un espíritu elevado, un alma impregnada del sentimiento de la virtud, a la vista de un mundo que, lejos de realizar su ideal, no le ofrece más que el espectáculo del vicio

y de la locura, se alza contra él con indignación, le burla sutilmente, le abate con los dardos de su mordaz ironía. La forma del arte que trata de representar esta lucha es la *sátira*. En las teorías ordinarias es muy embarazoso saber en qué género ha de entrar; nada tiene del poema épico, no pertenece a la poesía lírica, no es tampoco una poesía inspirada por el goce interno que acompaña al sentimiento de la belleza libre y que se desborda al exterior. En su humor disgustado se limita a caracterizar con energía el desacuerdo que estalla entre el mundo real y los principios de una moral abstracta. Ni produce verdadera poesía ni obra de arte verdadera. Así la forma satírica no puede ser considerada como un género particular de poesía, sino que, mirada de un modo general, es la forma de transición que termina el arte clásico.

C. Su verdadero dominio no es Grecia, país de la belleza. Tal como la hemos descrito, la sátira pertenece propiamente a los *romanos*. El espíritu del mundo latino es la dominación de la ley abstracta, la destrucción de la belleza, la falta de serenidad en las costumbres, el abandono de los afectos domésticos y naturales en general, el sacrificio de la individualidad, que se consagra al Estado y encuentra su impasible dignidad, su satisfacción racional en la obediencia a la ley. El principio de esta virtud política, en su fría y austera rudeza, ha sometido en el exterior todas las individualidades nacionales, mientras que, en el interior, el *derecho* se ha desarrollado con el mismo rigor y la misma exactitud de formas, hasta el punto de alcanzar su perfección. Pero este principio era contrario al arte verdadero; así no se encuentra en Roma ningún arte que presente un carácter de libertad y de grandeza. Los romanos han recibido y aprendido de los griegos la escultura y la pintura, la poesía épica, lírica y dramática. Es de notar que lo que puede llamarse indígena entre los romanos son las *farsas cómicas,* las *fesceninas* y las *atelanas*. Por el contrario, las comedias trabajadas con arte, las de *Plauto y Terencio,* son de origen griego. *Ennio* bebía ya en las fuentes griegas y ponía en prosa la mitología. Los romanos no pueden reivindicar, como propiamente suyas, sino las for-

mas del arte que en su principio son prosaicas, el poema *didáctico,* por ejemplo, cuando tiene por objeto la moral y da a sus reflexiones generales los adornos puramente exteriores del metro, de las imágenes, de las comparaciones, de una bella dicción y una retórica elegante. Pero hay que colocar ante todo la *sátira.* El disgusto que inspira a la virtud el espectáculo del mundo, tal es el sentimiento que trata de expresarse muchas veces en bastantes declamaciones vacías.

Esta forma del arte, prosaica en sí misma, no puede llegar a ser poética sino cuando nos pone a la vista la imagen de una sociedad corrompida que se destruye con sus propias manos. Así *Horacio,* que, como lírico, se ha ejercitado en la forma y según la manera griega, nos traza en las *Epístolas* y en las *Sátiras,* en que es más original, un vivo retrato de las costumbres de su tiempo y de todas las tonterías que tenía a la vista. Encontramos en él un modelo de burla fina y de buen gusto; pero no en igual grado la verdadera alegría poética, que se contenta con poner en ridículo lo que es malo. En otros, por el contrario, la sátira es sólo un paralelo, un contraste entre el vicio y la virtud. Aquí el descontento, la cólera y el odio brotan al exterior en formas que la sabiduría moral toma de la elocuencia. La indignación de un alma noble se alza contra la corrupción y la servidumbre. Reproduce, junto a los vicios del día, la imagen de las antiguas costumbres, de la vieja libertad, de las virtudes de otras edades, sin esperanza de verlas renacer, a veces sin verdadera convicción. A la debilidad y a la movilidad del carácter, a las miserias, a los peligros, al oprobio del presente no puede oponer sino la indiferencia estoica y la inquebrantable firmeza del sabio. Este descontento da también a la *historia,* tal como la han escrito los romanos, y a su filosofía un tono semejante. *Salustio* se alza contra la corrupción de las costumbres, a la que él mismo no era extraño; *Tito Livio,* con su elegancia de retórico, trata de consolarse del presente por la descripción de los tiempos antiguos; pero *Tácito,* principalmente, es el que con un sentimiento patético, lleno de elevación y de profundidad, descubre toda la perversidad de su época en un cuadro de verdad sorprendente.

Más tarde, en fin, vemos al griego *Luciano*, con espíritu más ligero y vena más alegre, atacarlo todo, héroes, filósofos y dioses, mofarse sobre todo de las viejas divinidades a causa de su antropomorfismo. Pero cae muchas veces en la charlatanería, cuando cuenta las acciones de los dioses, y se hace enojoso, sobre todo para nosotros, que estamos del todo dispuestos contra la religión que quería destruir. Por otra parte, sabemos que desde el punto de vista de la belleza, a pesar de sus burlas y de sus sarcasmos, las fábulas que pone en ridículo conservan su valor eterno.

Pero el arte no puede permanecer en este desacuerdo entre la conciencia humana y el mundo real sin salir de su propio principio. El espíritu debe ser concebido como lo *infinito* en sí, lo *absoluto*. Ahora bien, aún cuando no permitan a la realidad *finita* subsistir frente a él como verdadera e independiente, no puede seguir siéndole hostil. La oposición debe ceder el puesto a una nueva conciliación, y al ideal clásico debe suceder otra forma del arte, cuyo carácter es la *subjetividad infinita*.

TERCERA SECCIÓN

DE LA FORMA ROMÁNTICA DEL ARTE

DE LO ROMÁNTICO EN GENERAL

A. *Principio de la subjetividad interior.*
B. *De las ideas y de las formas que constituyen el fondo de la representación romántica.*
C. *De su manera particular de representación.*

A. El carácter del arte romántico se determina, según el método que hemos seguido, por la idea que constituye su fondo y que está llamado a representar. Debemos, pues, tratar en primer término de explicar el principio nuevo que se revela a la conciencia como la esencia absoluta de la verdad en esta época del desarrollo del pensamiento humano y en la forma del arte que le corresponde.

En el origen del arte, la tendencia de la imaginación consistía en hacer esfuerzos para elevarse por encima de la naturaleza y alcanzar la espiritualidad. Pero este esfuerzo no fue sino una tentativa impotente. No pudiendo la inteligencia proporcionar al arte lo que debe formar el verdadero fondo de sus creaciones, éste estaba condenado a no concebir sino la imagen grosera de las fuerzas físicas o a representar abstracciones desprovistas de personalidad. Tal era el carácter fundamental del arte en este primer momento.

La segunda época, la del arte clásico, ha ofrecido un aspecto enteramente opuesto. En ella, aun cuando el espíritu esté obli-

gado a luchar todavía contra elementos que pertenecen a su naturaleza, a destruirlos para liberarse de sus lazos y desarrollarse libremente, él es el que constituye el fondo de la representación; la forma externa y corporal es sólo tomada de la naturaleza. Esta forma, por lo demás, no sigue siendo, como en la primera época, superficial, indeterminada, no penetrada por el espíritu. El arte, por el contrario, alcanzó su más alto grado de perfección, al realizarse este feliz acuerdo entre la forma y la idea, cuando el espíritu idealizó la naturaleza y formó con ella una imagen fiel de sí mismo. Así como el arte clásico es la representación perfecta del ideal, el reino de la belleza. Nada más bello se ha visto ni se verá.

Sin embargo, hay algo más elevado aún que la manifestación *bella* del espíritu bajo la forma sensible modelada por el espíritu mismo y su perfecta imagen; porque esta unión, que se cumplió en la esfera de la realidad sensible, contradice por esto mismo la concepción espiritual. El *espíritu* tiene por esencia la conformidad consigo mismo, la unidad de su idea y de su realización. No puede, por tanto, encontrar la realidad que le corresponde sino en su mundo propio, el mundo *espiritual* o interior del alma. Así es como llega a gozar de su naturaleza infinita y de su libertad.

Debe, por tanto, abandonar este acuerdo con el mundo sensible y encontrar su verdadera armonía en su naturaleza íntima. Así, esta bella unidad del ideal se rompe; deja a sus dos elementos separarse, a fin de que el espíritu pueda alcanzar, mediante esta separación, una armonía más honda.

Este desarrollo del espíritu que se eleva de tal modo hasta sí mismo, que en sí encuentra lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el *principio fundamental* del arte romántico.

Pero la consecuencia necesaria es que, en este último período del desarrollo del arte, la belleza del ideal clásico, que es la belleza bajo su forma más perfecta y en su esencia más pura, no es ya lo supremo; porque el espíritu sabe entonces que su verdadera naturaleza no es absorberse en la forma corporal; comprende que es de su esencia abandonar esta realidad exte-

rior para concentrarse en sí y declara a ésta incapaz de representarle. Por tanto, si esta nueva concepción está destinada a manifestarse bajo la forma de lo bello, la belleza, en el sentido en que la hemos considerado hasta aquí, queda como algo inferior y subordinado, cede el puesto a la *belleza espiritual,* que reside en el fondo del alma, en las profundidades de su naturaleza infinita.

Ahora bien, para que el espíritu llegue a tomar así posesión de su naturaleza infinita, es tanto más necesario que abandone la forma imperfecta de la *subjetividad* para elevarse hasta lo *absoluto*. En otros términos, el alma humana debe manifestarse como llena de la esencia divina y del ser absoluto, como teniendo una perfecta conciencia de esta unidad, y conformando a ello su voluntad. Por otra parte, el principio divino no debe ser comprendido como colocado fuera de la humanidad. El antropomorfismo del pensamiento griego debe desaparecer, pero para dar lugar a un antropomorfismo de orden más elevado, cuya base sea la personalidad humana bajo su forma verdadera.

B. Examinando más de cerca los diferentes puntos de vista que encierra esta concepción nueva, tenemos que indicar el círculo de los *objetos* y de las *formas*, cuyo desarrollo tiene su principio en la idea fundamental del arte romántico.

Lo que constituye el *fondo* verdadero del pensamiento romántico es, por tanto, la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y, por ende, de su independencia y de su libertad. Ahora bien, esta manera de ser ofrece como consecuencia la absoluta negación de todo lo que es finito y particular. Es la unidad simple, que, concentrada en sí misma, desecha toda relación exterior, se aparta del movimiento que arrastra a todos los seres de la naturaleza en sus fases sucesivas de nacimiento, crecimiento, ruina y renovación. Todas las divinidades particulares son absorbidas en esta unidad infinita; en este panteón son destronados todos los dioses. La llama de la *subjetividad* los ha devorado. En lugar de la *pluralidad* plástica, el arte no reconoce ya sino un *solo* Dios, un solo espíritu,

un *ser absoluto* que no depende sino de él mismo. *Dios* no tiene ya nada de común con estos personajes individuales, cada uno de los cuales tenía su carácter propio y su papel distinto, que formaban una jerarquía, y cuyas relaciones estaban dominadas por el poder de una ciega necesidad.

Sin embargo, lo absoluto, como tal, escaparía al arte y no sería accesible sino al pensamiento abstracto, si, para obtener una existencia real conforme con su naturaleza, no pasara al mundo exterior, del que vuelve enseguida a sí mismo. Ahora bien, es propio de la esencia de lo absoluto realizarse, y su desarrollo ofrece por primer resultado el mundo visible. Al mismo tiempo, manifestándose así en el mundo, no se revela como el ser único, el dios celoso frente al cual la naturaleza y el hombre no son sino la nada. Se manifiesta en ellos como su alma y su principio de vida. En vez de permanecer encerrado en las profundidades de su esencia, abre sus tesoros y los esparce en la creación. Presenta así un lado por el que es accesible al arte y susceptible de ser representado.

Pero no es en la *naturaleza* propiamente dicha donde hay que buscar la verdadera realización de lo absoluto, sino en el mundo de la *personalidad* y de la *libertad*. Aquí, en vez de perder en su manifestación exterior la conciencia de sí mismo, la adquiere, al desenvolverse y realizarse. Dios, en su realidad, no es por tanto un ideal creado por la imaginación. Reside en el seno de lo finito, en medio de este mundo de las existencias accidentales; y se sabe a sí mismo como principio divino, que es infinito; él mismo se revela su infinitud.

Desde este momento, siendo el *hombre* la verdadera manifestación de Dios, el arte obtiene el derecho más elevado de emplear la *existencia humana*, y, en general, las formas del *mundo sensible* para expresar lo absoluto. Sin embargo, el nuevo problema para el arte consiste, en vez de hacer entrar al espíritu en la materia, en representar la vuelta del espíritu sobre sí y la conciencia reflexiva de Dios en el individuo. La más alta expresión de la verdad está en el hombre. Ni la naturaleza propiamente dicha, el sol, el cielo, las estrellas, etc., ni el círculo de las divinidades del mundo griego de la belleza, ni los héroes

y sus acciones pueden proporcionar el fondo de las representaciones del arte. El *hombre*, por el contrario, como individuo, en su vida interior, conserva un valor infinito.

Si comparamos en este aspecto el *arte romántico* con el *arte clásico*, cuya expresión más completa es la escultura griega, vemos que la plástica de los dioses no expresa la actividad del espíritu separado de la materia y llegado a la conciencia reflexiva de sí mismo. El carácter accidental de la individualidad está borrado, es verdad, en las imágenes de los dioses de un género elevado; pero en ellas se buscaría en vano lo que anuncia la verdadera personalidad, la conciencia clara de sí mismo y la voluntad reflexiva. En lo exterior, este defecto se acusa por un punto esencial: la expresión más inmaterial del alma, la luz del *ojo*, falta en las representaciones de la escultura; los personajes de la estatuaria del orden más elevado están privados de la *mirada*. No podemos penetrar en el mundo interior de ese alma que sólo el ojo puede revelar. La luz del espíritu procede de fuera y nada encuentra que responda a ella; pertenece al espectador solo, que no puede contemplar al personaje, por decirlo así, alma con alma, ojo con ojo. El dios del arte romántico, por el contrario, es un dios que ve, que se conoce, que se percibe en su personalidad interior, y que descubre las profundidades de su naturaleza. Por otra parte, como el espíritu absoluto se revela al mismo tiempo de un modo sensible y se manifiesta bajo la forma humana, encontrándose el hombre en relación con el mundo entero, la representación comprende una vasta multiplicidad de objetos correspondientes a la vez al orden moral y a la naturaleza exterior.

Ahondando más en este principio de la *subjetividad absoluta*, se encuentra en su desarrollo las ideas y las formas siguientes:

1° *Dios* mismo se hace hombre. El Dios que se conoce a la vez como Dios y como hombre, que en su vida y sus sufrimientos, su nacimiento, su muerte y su resurrección manifiesta a la conciencia el verdadero destino del espíritu: tal es la idea fundamental que representa el arte romántico en la historia de *Cristo*, de su *madre* y de sus *discípulos*, así como en todos los

personajes en que el Espíritu Santo reside, en los que la divinidad se manifiesta.

2º Tomando como modelo a Dios mismo, el *hombre* para elevarse hasta él debe proponerse primero despojarse de su naturaleza finita, renunciar a lo que en él no es sino la nada; y, por esta muerte, llegar a la vida real, devenir lo que Dios, en su vida mortal, ha ofrecido a la contemplación como la verdad misma. Ahora bien, el dolor infinito de este sacrificio, esta idea del *sufrimiento* y de la *muerte*, que estaba más o menos excluida de las representaciones del arte griego, o no aparecía en ellas casi más que como sufrimiento físico, encuentra por primera vez en el *arte romántico* su puesto necesario y natural. No puede decirse que entre los griegos la *muerte* haya sido comprendida en su significación esencial; era un simple tránsito a otro modo de existencia, sin espanto, sin terrores, una terminación natural sin otras consecuencias inconmensurables para el individuo que moría. Pero, desde que en su substancia espiritual la persona se siente con un valor infinito, la destrucción que acarrea la muerte llega a ser terrible para ella; porque es una muerte del alma, que, por tanto, puede encontrarse excluida para siempre de la felicidad, destinada a la condenación eterna. El hombre, en Grecia, no se atribuye este valor; así se atreve a representar la muerte con imágenes menos sombrías, porque el hombre no tiembla verdaderamente sino por lo que es de un gran valor a sus ojos. Ahora, por el contrario, el terror ante la muerte y la aniquilación de nuestro ser penetra hondamente en los espíritus. De igual modo también, entre los griegos, sobre todo antes de Sócrates, la idea de la inmortalidad era poco profunda; no concebían apenas la vida sino como inseparable de la existencia física. En la creencia cristiana, por el contrario, la muerte es sólo la resurrección del espíritu, la armonía del alma consigo misma, la verdadera vida. Sólo desembarazándose de los lazos de la existencia terrenal debe entrar en posesión de su verdadera naturaleza.

Tales son las principales ideas que constituyen el fondo religioso del arte romántico o cristiano.

3º Fuera del círculo religioso se desarrollan intereses que pertenecen a la *vida mundana*, y que constituyen también el

objeto de las representaciones artísticas; son *pasiones, luchas, alegrías* y *sufrimientos* que tienen un carácter terrenal o puramente humano, pero en que aparece, sin embargo, el mismo principio que distingue al pensamiento moderno, a saber: un sentimiento más vivo, más enérgico y profundo de la *personalidad* humana o de la *subjetividad*.

C. El arte romántico no difiere menos del arte clásico por la *forma* o el *modo de representación* que por las ideas que constituyen el fondo de sus obras.

1° Y, en primer lugar, una consecuencia necesaria del principio anterior es el punto de vista nuevo desde el cual se consideran la naturaleza o el mundo físico. Los objetos de la naturaleza pierden su importancia; dejan al menos de ser divinizados. Ni tienen la significación simbólica que los daba el arte oriental, ni el aspecto particular en virtud del cual estaban animados y personificados en el arte griego y en la mitología. La naturaleza se borra, se retira a un orden inferior; el universo se condensa en un solo punto, en el foco del alma humana. Ésta, absorbida por un solo pensamiento, el de unirse con Dios, ve al mundo desvanecerse o lo mira con indiferencia. Veis también aparecer un heroísmo enteramente distinto del heroísmo antiguo, un heroísmo de *sumisión* y de *resignación*.

2° Pero, por otra parte, precisamente por lo mismo que todo se concentra en el foco del alma humana, el círculo de las ideas se encuentra infinitamente ensanchado. Esta historia íntima del alma se desarrolla bajo mil formas diversas tomadas de la vida humana. Irradia al exterior, y el arte se apodera de nuevo de la naturaleza, que sirve de decoración y de teatro a la actividad del espíritu. Por donde la historia del corazón humano llega a ser infinitamente más rica que lo que era en la poesía y el arte antiguos. La multitud creciente de las situaciones, de los intereses y de las pasiones forma un dominio tanto más vasto cuanto más adentro ha descendido el espíritu en sí mismo. Todos los grados, todas las fases de la vida, la *humanidad* entera y su desarrollo devienen la materia inagotable de las representaciones del arte.

Sin embargo, el arte no ocupa aquí sino un lugar secunda-

rio; como es incapaz de revelar el fondo del dogma, la religión constituye aún más su base esencial. Así conserva la prioridad y la superioridad que la fe reclama sobre las concepciones de la imaginación.

3° De aquí resulta una consecuencia importante y una diferencia característica para el *arte moderno*. Es que, en la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones. Aquí, por tanto, se desvanece esa belleza ideal que eleva las formas del mundo real por encima de la condición mortal y la reemplaza por una juventud floreciente. Esta libre vitalidad en su calma infinita, este soplo divino que anima la materia no tiene por fin esencial el arte romántico representarlos. Por el contrario, vuelve la espalda a este punto culminante de la belleza clásica, y hasta concede a lo feo un papel ilimitado en sus creaciones. Permite a todos los objetos entrar en la representación, a pesar de su carácter accidental. Sin embargo, estos objetos, que son indiferentes o vulgares, no tienen valor sino en tanto se reflejan en ellos los sentimientos del alma. Pero, en el punto más alto de su desarrollo, el arte sólo expresa el espíritu, la espiritualidad pura, invisible. Se siente que trata de despojarse de todas las formas materiales, de lanzarse a una región superior a los sentidos, en que nada hiere la vista, en que ningún sonido vibra ya en el oído.

Así puede decirse, comparando en este concepto el arte antiguo con el moderno, que el rasgo fundamental del arte romántico o cristiano es el elemento *musical*, en poesía el acento *lírico*. Éste resuena en todas partes, aun en la epopeya y en el drama. En las artes figurativas, este carácter se hace sentir como un soplo del alma y una atmósfera de sentimiento.

División

El arte romántico ofrece en su desarrollo tres momentos principales.

1° El elemento *religioso* forma el primer círculo. La vida de Cristo, su muerte, su resurrección, etc., son su centro. La idea dominante es esa evolución mediante la cual el espíritu se pone en pugna con la naturaleza o con la existencia finita, triunfa de ella y, por esta liberación, entra en posesión de su infinitud y de su independencia absoluta en su propio dominio.

2° Esta independencia pasa de la esfera religiosa al mundo profano de la *actividad humana*. Aquí es la *personalidad* del individuo la que está en escena, y encuentra en sí, como interés esencial de la vida, las virtudes que se desprenden de su principio: el honor, el amor, la fidelidad, la bravura, los sentimientos y los deberes de la *caballería romántica*.

3° Un tercer círculo es el que designamos con el nombre de *independencia formal o exterior de los caracteres y de las particularidades individuales*. En efecto, cuando la personalidad ha llegado a ese punto extremo de su desarrollo, en que la libertad ha devenido para ella el interés esencial, el objeto particular que persigue, y con el que se identifica, debe ofrecer el mismo carácter de independencia. Pero esta libertad, no teniendo, como en el círculo de la verdad religiosa, una base sólida en la vida íntima y profunda del alma, no puede ser sino de naturaleza *exterior* o formal. Por otra parte, las circunstancias exteriores, las situaciones, los sucesos ofrecen este espectáculo de la libertad bajo el aspecto de una multitud de *aventuras*, cuyo principio son lo arbitrario y lo caprichoso. Tenemos así, como término final de la época romántica, este carácter *accidental* de los dos elementos, *interior y exterior*, del arte y su separación; lo cual lleva al arte a su *ruina*. Desde este momento se revela para la inteligencia humana la necesidad de crearse, si quiere comprender la verdad, formas más elevadas que las que el arte es incapaz de ofrecerle.

CAPÍTULO PRIMERO

CÍRCULO RELIGIOSO DEL ARTE ROMÁNTICO

Si se establece un paralelo entre el *ideal* religioso en el *arte clásico* y en el *arte romántico*, se ve cuánto difiere éste esencialmente del ideal antiguo.

La belleza griega muestra el alma enteramente unida a la forma corporal. En el arte romántico, la belleza no reside ya en la idealización de la forma sensible, sino en el alma misma. Sin duda se debe exigir también un cierto acuerdo entre la realidad y la idea; pero la forma determinada es indiferente, no está purificada de todos los accidentes de la existencia real. Los dioses inmortales, al presentarse a nuestra vista bajo la forma humana, no participan de las necesidades y de las miserias de la condición mortal. Por el contrario, el Dios del arte cristiano no es un Dios solitario, extraño a las condiciones de la vida mortal; se hace hombre y participa de las miserias y de los sufrimientos de la humanidad. El hombre, entonces, se aproxima a Dios con confianza y amor. Tiene, por tanto, aquí el ideal como forma y manifestación esenciales el sentimiento, el *amor*.

El amor divino, tal es el *fondo religioso* del arte. Su asunto principal es la vida, la pasión y la muerte de un Dios que se sacrifica por el hombre y por la humanidad. La representación del *amor religioso* es el asunto más favorable para las bellas creaciones del arte cristiano.

Así el amor, en Dios, está representado por la historia de la *redención de Cristo*, por las diversas fases de su vida, de su pasión, de su muerte y de su resurrección. El amor en el hombre, la unión del alma humana con Dios, aparece en la *sacra fami-*

lia, en el amor maternal de la *Virgen* y de los discípulos. Finalmente, el amor en la humanidad es manifestado por el espíritu de la *Iglesia*, es decir, por el espíritu de Dios presente en la sociedad de los fieles, por el retorno de la humanidad a Dios, la muerte en la vida terrenal, el martirio, el *arrepentimiento* y la *conversión*, los *milagros* y las *leyendas*.

Tales son los asuntos principales que constituyen el fondo del arte religioso. Es el ideal del arte cristiano en lo que tiene de más elevado. El arte se apodera de él y trata de expresarlo; pero nunca lo hace sino imperfectamente. El arte es en este punto sobrepujado necesariamente por el pensamiento religioso y debe reconocer su insuficiencia.

Recorramos rápidamente los diversos aspectos de este ideal en el arte cristiano.

I. Historia de la redención de Cristo

A. *El arte en apariencia superfluo.*
B. *Su intervención necesaria.*
C. *Particularidades accidentales de la representación exterior.*

A. El principio fundamental de la creencia cristiana es que Dios mismo es hombre y que se ha hecho carne. En su persona se ha realizado esta armonía de la naturaleza divina y de la humana. Es el modelo que ha de imitar todo hombre. Cada individuo encuentra aquí la imagen de su unión con Dios. Este modelo no es un simple ideal; se ha realizado bajo la forma histórica. Esta es la *historia del Hombre-Dios*, historia que ofrece el tema principal del arte romántico desde el punto de vista religioso. Parece que el arte, simplemente considerado como tal, sea en este punto de algún modo superfluo. Porque lo esencial consiste en la *fe*, que lleva en sí misma el sentimiento de la verdad absoluta, y, por consiguiente, reside en la parte más íntima del alma.

B. Sin embargo, la idea religiosa tiene un lado por el cual no sólo se hace accesible al arte, sino que necesita de él. Es de

su esencia, en el arte romántico, elevar el antropomorfismo a su más alto grado, puesto que la idea fundamental es la unión de lo absoluto y de lo divino con la forma humana, corporal y visible, y que el Hombre-Dios debe ser representado con las condiciones inherentes a la vida terrenal. En este aspecto, el arte proporciona a la imaginación, para la manifestación de Dios, el espectáculo de una forma particular y real. Reproduce en un cuadro vivo los rasgos exteriores, la persona de Cristo, las circunstancias que han acompañado a su nacimiento, su vida, sus sufrimientos, su muerte, su resurrección y su ascensión a la diestra de Dios. Así la manifestación visible de Dios, que es un suceso irrevocablemente pasado, se perpetúa y renueva incesantemente por el arte.

C. Pero, como lo que constituye el carácter propio de esta manifestación, es que Dios ha aparecido con los rasgos de un hombre real, que es imposible de confundir con cualquier otro personaje de la fábula y de la historia, entonces aparecen de nuevo en el arte, en virtud de la naturaleza misma del asunto representado, todos los elementos accidentales y particulares que son inseparables de la existencia exterior y finita; elementos de que la belleza, en el punto más elevado del arte clásico, se encontraba libre. Lo que la idea de lo bello había rechazado como no estando conforme con ella, lo que no responde al ideal es acogido necesariamente y representado como esencial al asunto mismo.

Así, pues, cuando la persona de Cristo ha sido escogida como tema de representación, los artistas que han tratado de hacer de él un ideal al modo y manera del ideal clásico han dado prueba del peor gusto. Esas cabezas de Cristo y esas bellas formas muestran, sí, es cierto, seriedad, calma y dignidad; pero la figura de Cristo debe expresar la espiritualidad en el más alto grado de profundidad y de generalidad, y al mismo tiempo una personalidad muy caracterizada. Ahora bien, estas dos condiciones se oponen a que la felicidad esté impresa en la parte sensible de la forma humana. Combinar estos dos términos extremos de la expresión y de la forma es un problema de la mayor di-

ficultad. Así los pintores particularmente se han visto siempre embarazados para representarlos conforme al tipo tradicional. La seriedad y la profundidad del sentimiento deben dominar en estas cabezas, pero los rasgos y las formas del rostro, el exterior de toda la persona, no deben tampoco ser de una belleza puramente ideal para perderse en lo vulgar y lo feo, o aun elevarse a la sublimidad propiamente dicha. En el respecto de la forma exterior, lo mejor sería el punto medio entre lo real y la belleza ideal. Percibir con justeza este medio conveniente es difícil, y en esto pueden mostrarse principalmente la habilidad, el sentido, el talento del artista.

En general, en la representación de los asuntos religiosos nos hallamos más inclinados a lo arbitrario aquí que en el arte clásico. Hasta las formas tradicionales son en cierto modo indiferentes. Es algo accidental que puede tratarse con una gran libertad. El interés principal recae en el modo como el artista ha representado la espiritualidad y el sentimiento en sí mismos, luego en la ejecución, en los medios técnicos, en la habilidad que hace capaz de infundir la vida del espíritu en estas figuras.

El momento supremo en la vida del Hombre-Dios es el sacrificio de la existencia individual, la historia de la *Pasión*, de los sufrimientos de la cruz, el suplicio del espíritu, los tormentos de la muerte. Ahora bien, este mundo de representación en el arte, difiere en el más alto grado del ideal clásico. Cristo flagelado, coronado de espinas, llevando su cruz al lugar del suplicio, expirando en los largos tormentos de una muerte llena de angustias y de sufrimientos, no se deja representar bajo los rasgos de la belleza griega; lo que ha de expresarse es la grandeza y la santidad, la profundidad del sentir, el dolor infinito, la calma en el sufrimiento.

El círculo de esta representación se ensancha por la presencia de los *amigos* de un lado y de los *enemigos* de otro.

Los amigos mismos no son en modo alguno individuos idealizados, sino hombres que conservan su carácter propio y particular. Son hombres sencillos a quienes el atractivo del espíritu divino ha llevado hacia Cristo. En cuanto a los enemigos, que se declaran contra Dios, que lo ultrajan, lo crucifican, son re-

presentados como interiormente malos; y la representación de la perversidad interior, del odio contra Dios, trae consigo como consecuencia en la expresión exterior la ferocidad, la barbarie, la rabia impresa en estas fisonomías. En todos estos aspectos aparece aquí, en oposición con la belleza clásica, la fealdad como elemento necesario.

Pero el momento de la *muerte*, en el desarrollo del espíritu, no debe ser considerado en la naturaleza divina sino como el punto de transición, por el cual se realiza la armonía del espíritu consigo mismo. Los asuntos más favorables para la expresión de esta idea son la *Resurrección* y la *Ascensión*, sin contar los momentos en que Cristo aparece predicando su doctrina. Ahora bien, se presenta en este punto una dificultad capital, particularmente para las artes figurativas; porque, de un lado, es el espíritu lo que se trata de representar en sí mismo, en su naturaleza íntima y profunda; y, al mismo tiempo, es el espíritu absoluto con su carácter infinito y universal, identificado con la persona de Cristo y elevado por encima de la existencia humana. Esta infinitud y esta profundidad espiritual deben, sin embargo, revelarse a los sentidos en formas exteriores y corporales.

II. El amor religioso

A. *Idea de lo absoluto en el amor.* B. *Del sentimiento.* C. *El amor como ideal del arte romántico.*

A. El espíritu absoluto, en calidad de tal, no es objeto inmediato del arte. La absoluta verdad reside en una región superior a la manifestación de lo bello que no puede separarse de la forma sensible y de la apariencia visible. Si el espíritu, no obstante, en su armonía verdadera, debe recibir del arte una forma que, sin hacerle concebir por el pensamiento puro, le haga sentir y contemplar, no resta más que un sentimiento capaz de llenar esta condición, y es el *amor*.

En su esencia divina ¿qué es, en efecto? La vuelta armónica de un otro yo mismo a sí mismo. La verdadera esencia del amor

consiste en abandonar la conciencia de sí, en *olvidarse* en otro uno mismo, y, sin embargo, en este olvido reconocerse y poseerse verdaderamente. Esta armonía, esta satisfacción profunda es aquí lo absoluto, el fin supremo de la existencia.

B. Además, el amor se presenta bajo la forma de un *sentimiento* concentrado, que, en vez de desenvolverse y de manifestarse al exterior, encierra sus tesoros en sí mismo. Por donde el mismo principio, que en su generalidad puramente espiritual no habría podido prestarse a su representación artística, llega a ser accesible al arte. En efecto, a causa de la profundidad que caracteriza al sentimiento, no necesita desarrollarse con una claridad perfecta. Por otra parte, el corazón, el *sentimiento*, cualquiera que sea su carácter de espiritualidad y de intimidad, tiene siempre una relación con el elemento corporal o sensible. No pueden manifestarse al exterior sino a través de la forma externa del cuerpo por la mirada, los rasgos fisonómicos y de un modo más espiritual aún, por la voz, la expresión más elevada del espíritu. Pero lo exterior no puede aparecer aquí sino en cuanto está llamado a representar la parte más íntima del alma.

C. Si es cierto que la esencia del ideal es la conformidad entre el elemento espiritual y su manifestación exterior, podemos considerar el amor como el *ideal* mismo del arte romántico.

Dios es el amor por excelencia, y, por consiguiente, debe ser representado en *Cristo*, como constituyendo su esencia más profunda. El Cristo es el amor divino. ¿Cómo Dios, en su naturaleza divina, se une a la humanidad para operar la redención? Esta unión no puede hallar su imagen en la que nos ofrece el amor humano. Solamente la *idea* del amor, como representando a Dios mismo, lo absoluto, no pudiendo aparecer con su carácter universal, no se revela sino en la esfera y bajo la forma del sentimiento. Lo mismo ocurre con la expresión del amor, que debe también presentar un carácter general como su objeto. Así, entre los griegos, el antiguo *Eros* titánico y la *Venus Urania* expresaban una idea general. Por esto, la parte de la individualidad y de la personalidad eran muy flojas en estas con-

cepciones. Otra cosa ocurre en las representaciones del arte romántico: Jesucristo aparece en ellas sumergido en las profundidades de la naturaleza divina, pero en él aparece también la parte *individual* y personal; la expresión del amor toma igualmente un carácter humano, sin perder en su elevación y generalidad.

Pero el tema más accesible al arte y el más favorable al arte romántico es el *amor de la Virgen*, el *amor materno*. Eminentemente real y humano, es al mismo tiempo enteramente espiritual. Desinteresado, purificado de todo deseo, no teniendo nada de sensible, y visible, sin embargo, encierra un goce íntimo, una felicidad absoluta. El amor puro y sin deseo es muy diferente del afecto ordinario, que, por vivo y tierno que sea, pide un objeto, aspira a un fin determinado. El amor maternal, por el contrario, no tiene pensamiento preconcebido de fin y de interés; se detiene en el lazo natural que une a la madre con el hijo. Pero aquí el amor de la madre no se limita ya a esta relación natural. María, con respecto al hijo que ha llevado en sus entrañas, que ha concebido en el dolor, tiene la conciencia y el sentimiento perfecto de ella misma. Ese mismo hijo, sangre de su sangre, está colocado muy por encima de ella. Y, sin embargo, este ser tan grande es hijo suyo; se olvida y se reconoce en él. La parte natural del amor materno está enteramente espiritualizada. Su elemento esencial es la idea de lo divino; pero esta idea permanece llena de dulzura e ingenuidad: está maravillosamente penetrada del sentimiento natural y humano. En una palabra, es el amor materno en su felicidad, y en la única madre a que corresponde la felicidad esencialmente. Este amor, es cierto, no carece de dolores; pero son el sufrimiento de la pérdida, las desgarraduras internas a la vista de un hijo que sufre, expirante y muerto. No es la tortura externa y el martirio, ni una consecuencia del pecado, el suplicio de la expiación y del arrepentimiento. Situación semejante es la belleza espiritual, el ideal, la identificación con Dios, un puro olvido, un sacrificio absoluto de sí mismo, en que el alma, sin embargo, goza de la plenitud de su ser, puesto que encuentra en esta unión la felicidad suprema.

Tal es la forma bella bajo la cual aparece, en el arte romántico, en el lugar del espíritu mismo, el *amor materno,* esa imagen del espíritu; porque el alma no se deja sorprender por el arte, sino bajo la forma del sentimiento; y el sentimiento de esta unión del alma con Dios no está representado del modo más verdadero, más real y vivo, sino en el amor materno de la *Madonna.* Así ha habido una época en que el amor materno de la Virgen ha debido ser considerado como lo más elevado y santo del culto; ser venerado y representado como tal. En el protestantismo, en oposición a este culto de María en la creencia y en el arte, el Espíritu Santo, la unión del alma con él, devienen después la verdad más superior.

La armonía del espíritu consigo mismo, bajo la forma del sentimiento, se encuentra también en los *discípulos de Cristo,* en las *mujeres* y en los *amigos* que a él se unieron. Son en su mayor parte caracteres sencillos, que recibieron la idea cristiana en su savia primitiva de boca de su divino amigo, en las expansiones de la amistad, en la enseñanza y en las predicaciones de Cristo, sin pasar por los tormentos interiores de la conversión. Después de estar profundamente penetrados de ella, se adhirieron con toda la fuerza de su alma y le permanecieron fieles. Sin duda hay bastante distancia de esta unión a la profundidad que caracteriza al amor materno; sin embargo, el alma y el lazo de esta sociedad es siempre la persona de Cristo, el hábito de la vida en común y el atractivo todopoderoso del espíritu.

III. EL ESPÍRITU DE LA IGLESIA

A. *El martirio.* B. *El arrepentimiento y la conversión.* C. *Milagros y leyendas.*

A. La primera manifestación del *espíritu de la Iglesia,* en el hombre considerado como individuo, consiste en que éste refleja en sí mismo la evolución divina y reproduce en su persona la historia eterna de Dios.

Así, lo que constituye el asunto de esta parte de la repre-

sentación son los sufrimientos que hacen soportar la violencia y las crueldades, luego la renuncia a todo, el sacrificio voluntario, las privaciones que nos imponemos para excitar el dolor, el martirio y los tormentos de toda especie, y esto a fin de que el espíritu se glorifique. El mal físico, el dolor es en el martirio objeto buscado y deseado; la grandeza de la glorificación se mide según la de los suplicios que el hombre ha soportado y la violencia terrible a que está sometido.

Estos asuntos son peligrosos para el arte. El sentido de la belleza se ve así fácilmente herido. En efecto, el carácter individual de los personajes debe estar más intensamente desarrollado aquí que en la historia de la pasión de Cristo, el sello de la debilidad humana más marcado. Por otra parte, los tormentos inauditos, las torturas espantosas, los preparativos del verdugo, etc., constituyen un espectáculo odioso, demasiado apartado de la belleza para que el buen gusto pueda escoger semejantes asuntos. El trabajo del artista, en cuanto a la ejecución, puede ser excelente; pero el interés sólo se dirige al talento del artista: en vano éste parecerá conformarse a las leyes del arte, se esfuerza sin fruto por poner su asunto de acuerdo con ellas. Así, estas representaciones del sufrimiento físico necesitan ser ennoblecidas por una idea que se eleve por encima de estos tormentos del alma y del cuerpo, y que deje vislumbrar la expresión de la belleza: ésta es la concordancia espiritual que reside en el fondo del alma y que aparece como el fin y la recompensa de los suplicios sufridos. Los mártires conservan en sus rasgos el sello divino, en oposición con la grosería y la barbarie de los perseguidores. Sufren el dolor y la muerte por el reino de los cielos. Este valor, esta constancia, esta fuerza de espíritu, la santidad, en una palabra, deben aparecer en ellos de modo sorprendente. La pintura, en particular, representa muchas veces asuntos semejantes. El problema consiste en expresar esta felicidad interior de los mártires, en oposición con las torturas de la carne, en los rasgos de la fisonomía, en la mirada, como un triunfo sobre el dolor, la satisfacción íntima que da la conciencia de poseer en sí, de sentir en el fondo del alma el espíritu divino. Por el contrario, cuando la escultura quiere ofrecer a la vista asun-

los del mismo género es poco capaz de expresar la profundidad del sentimiento con este carácter de espiritualidad. Hace resaltar con exceso el sufrimiento físico y los tormentos que se manifiestan en la superficie del cuerpo.

B. Hay otro modo de representación que halla fácilmente lugar en la esfera del arte, y es la *conversión* interior. En ella se expresa por el dolor moral el cambio operado en el fondo del alma. Esta vuelta del mal al bien, ese borrar las faltas por la vergüenza y el arrepentimiento revelan el poder infinito del amor religioso y la presencia real del espíritu divino en el alma humana. El sentimiento de esta fuerza interior de la voluntad, que, por la asistencia divina que implora, triunfa del mal, se reconcilia con Dios, se siente unida a él, engendra una satisfacción y una felicidad inexplicables. Sin duda esta situación es enteramente interior y por esto pertenece más a la religión que al arte. Pero, como es el sentimiento el que domina, y éste puede dejarse ver a través de las formas exteriores del cuerpo, las artes figurativas, la pintura, por ejemplo, tienen derecho a representar semejantes historias de conversión. El caso más favorable es aquél en que la conversión se concentra en una sola imagen, sin presentar el pormenor de los crímenes y de las faltas que la han precedido. Tal es la *Magdalena*, que puede citarse como el más bello asunto de este género. Los italianos lo han tratado con la mayor perfección y según las reglas del arte. La Magdalena es representada, en lo moral y en lo físico, como la bella pecadora, en que el pecado presenta tanto encanto como la penitencia. Ni el pecado ni la santidad se toman enteramente en serio. Se le ha perdonado mucho, porque mucho ha amado. Se la perdona a causa de su amor mismo y de su belleza. Y lo verdaderamente conmovedor es que ella se duele de su amor, que vierte lágrimas de dolor en la belleza llena de sentimiento de su corazón ingenuo y tierno. Su error no es haber amado mucho; error más hermoso y conmovedor es el creerse pecadora; porque su belleza misma deja comprender que su amor no ha sido sino un afecto noble y profundo.

C. En este círculo desempeñan importante papel los *milagros*. Puede considerarse el milagro como una especie de conversión operada en el seno de la naturaleza. Este mundo sufre la acción divina, que, en un hecho externo, un fenómeno particular, cambia e interrumpe, como se dice, el curso natural de las cosas. Representar el alma como sobrecogida de admiración a la vista de estos hechos sobrenaturales, en que cree reconocer la presencia de Dios, tal es el asunto principal de muchas leyendas. Pero Dios no puede dirigir y gobernar el universo, sino como siendo la razón misma, por las leyes invariables de la naturaleza que ha puesto en ella. No puede, por tanto, manifestarse también, en las circunstancias y las acciones particulares que violan estas leyes, sino de un modo digno de él, y tan sólo a las ideas eternas de la razón puede obedecer la naturaleza. En este aspecto, las leyendas muchas veces caen en lo absurdo, lo insignificante y lo ridículo, porque entonces el espíritu y el corazón deben ser llevados a creer en la presencia y la intervención divinas precisamente por lo que en sí es irracional, falso o indigno de Dios. La emoción religiosa, la fe, la conversión en sí mismas pueden ofrecer todavía interés; pero sólo la parte interna de la representación es la que, en lo exterior, puede chocar al buen sentido y a la razón.

CAPÍTULO II

LA CABALLERÍA

I. SU CARÁCTER GENERAL. LOS SENTIMIENTOS CABALLERESCOS

A. *El honor.* B. *El amor.* C. *La fidelidad.* D. *Comparación con el arte antiguo.*

Cuando el hombre abandona el estado de santificación interior y esta vida contemplativa en que está sumergido, vuelve su pensamiento a sí mismo y busca una existencia más en armonía con las necesidades de su naturaleza actual; en una palabra, abandona la vida religiosa por la vida mundanal. Cristo decía, es verdad: «Dejarás a tu padre y a tu madre para seguirme», o bien: «El hermano odiará al hermano». «Os perseguirán y os crucificarán, etc.» Pero, si el reino de Dios ha encontrado lugar en el mundo, si puede introducirse en las cosas y en los intereses de la vida presente, y así rehabilitarlos; si el padre, la madre, los hermanos viven en una perfecta unión, entonces el mundo empieza a reclamar sus derechos. En cuanto los ha conquistado, la religión deja de ser hostil a la vida temporal; el hombre dirige sus miradas a su alrededor y busca un escenario para el desarrollo de sus tendencias naturales. El principio, fundamental en sí mismo, no ha variado: es siempre el alma y su personalidad; pero se vuelve hacia otra esfera. Esta concentración profunda, que se ha mostrado anteriormente en el círculo religioso, se transporta con su carácter infinito al desenvolvimiento de la *personalidad* humana, considerada en sí y para sí misma.

Si nos preguntamos cuáles son las *ideas* y los *afectos* que llenan el corazón humano en este nuevo grado, en virtud del principio anterior, podemos decir que el yo sólo está lleno de sí mismo, de su individualidad, que, a sus ojos, es de un valor infinito; el individuo concede poca importancia a las ideas generales, a los intereses, a las empresas, a las acciones que tienen por objeto el orden general.

Tres sentimientos principalmente se elevan para el hombre a este carácter infinito: el *honor*, el *amor* y la *fidelidad*. Propiamente hablando, no son cualidades morales y virtudes, sino solamente formas de la *personalidad moderna* que se satisface en sí misma; porque la independencia personal, por la cual combate el honor, por ejemplo, no se parece a la bravura, que se expone por la causa común, que defiende su reputación, su probidad, etc., o a la justicia en el círculo de la vida privada. El honor combate únicamente para hacerse reconocer, para garantizar la inviolabilidad del individuo. De igual modo el amor, que constituye el centro de este círculo, no es asimismo tampoco sino la pasión accidental de una persona por otra, y, aun en el caso en que esta pasión esté exagerada por la imaginación y ennoblecida por la profundidad del sentimiento, no es todavía el lazo moral del matrimonio y de la familia. La fidelidad, es cierto, presenta más la apariencia del carácter moral, puesto que es desinteresada; se fija en un objeto más elevado, en un interés común, o se abandona a la voluntad ajena, se somete a sus deseos y a sus órdenes. Pero la fidelidad no se dirige al bien general de la sociedad en sí; circunscríbese exclusivamente en la persona del dueño, ya obre para ella misma, para su provecho particular, ya tenga por misión mantener el orden y se sacrifique por los intereses generales de la sociedad.

Estos tres sentimientos reunidos y combinados juntamente constituyen, aparte de las relaciones religiosas que pueden, sin embargo, reflejarse todavía en ellos, el fondo principal de la *caballería*. Marcan la transición necesaria del misticismo religioso a la vida mundana propiamente dicha.

Entre las artes, la *poesía* es la que principalmente ha sabido apoderarse de ellos del modo más conveniente y representar

este orden de ideas, porque es capaz, en el más alto grado, de expresar la profundidad del sentimiento, los fines a que el alma aspira y los hechos de la vida interior.

En este aspecto, podemos comparar de nuevo aquí el *arte antiguo* y el *arte moderno*.

1° En el *arte antiguo* la imaginación necesita, como centro de sus creaciones, de un fondo substancial, de pasiones que contengan el carácter moral. En los poemas de Homero, en las tragedias de Sófocles y de Esquilo, la acción gira alrededor de intereses de un valor general y absoluto, con los cuales se identifican las pasiones de los personajes o los dominan. Los discursos de éstos y el desarrollo de la acción están conformes con este pensamiento fundamental. Por encima del círculo de los héroes y de los personajes, que conservan, sin embargo, un sello individual e independiente, aparece un conjunto de divinidades, que ofrecen un carácter bastante más general todavía. Aun en el caso en que el arte afecte una forma más accidental en los mil caprichos en que trabaja la escultura, en los bajo-relieves, por ejemplo, o en las elegías de una época más retrasada, en los epigramas y en las demás creaciones caprichosas de la poesía lírica, el modo de representar el objeto está más o menos determinado por el objeto mismo; éste conserva su carácter esencial y positivo. Son, es cierto, imágenes fantásticas, pero cuyo tipo es fijo e invariable, tal como el de Venus, de Baco, de las Musas, etc. Lo mismo se ve en los últimos epigramas. Son descripciones de objetos reales, pensamientos sueltos, flores muy conocidas que el poeta coge de aquí y de allá y que reúne mediante un sentimiento, una idea profunda que constituye su unión. El artista trabaja así libremente en un taller ricamente poblado de figuras, de objetos y de instrumentos de toda especie, adecuados a los más variados fines. No es sino el mágico que los evoca, los reúne y agrupa a su capricho.

2° Otra cosa ocurre en el *arte moderno*, cuando deviene profano y ya no se desenvuelve inmediatamente en el dominio de la historia religiosa. En primer lugar, las virtudes y las empresas de los personajes no son ya las de los héroes griegos, cuyas cualidades consideraba el cristianismo naciente tan sólo como vi-

cios brillantes. Luego, la moralidad griega supone una sociedad organizada y desarrollada, en que la voluntad, debiendo siempre determinarse por sí misma, encuentra leyes fijas y relaciones sociales de un valor absoluto; tales son las relaciones de los padres y de los hijos, de los esposos, de los ciudadanos en un Estado en que la libertad está regularizada por una legislación positiva. Como estas relaciones se derivan de las leyes mismas de la naturaleza, no pueden convenir ya a este misticismo religioso, que tiende a borrar la parte natural de los afectos humanos, y debe practicar virtudes enteramente opuestas, la humildad, el sacrificio de la voluntad humana y de la independencia personal.

3° La libertad *personal* del mundo *caballeresco* no tiene, es cierto, como condición positiva la resignación y el sacrificio; se desenvuelve, por el contrario, en el seno del mundo y de la sociedad. Pero el carácter infinito de la *personalidad* tiene por esencia la concentración del hombre en sí mismo, el sentimiento profundo de su naturaleza íntima. Replegado en sí, no considera el mundo y el orden social sino como el teatro de su propia actividad. En este aspecto, la poesía no ofrece aquí una base positiva como en la antigüedad: no tiene ninguna forma, ningún tipo consagrado; es enteramente libre; independiente de toda materia, puramente creadora y productora, se asemeja al ave que saca de su garganta melodiosa todas las notas de su canto.

Aun en el caso de que una personalidad semejante resida en una voluntad noble y en un espíritu profundo, no se ve, sin embargo, en todas partes, en los actos y en las relaciones, sino lo arbitrario y lo accidental. Así no encontramos en estos personajes nada que se asemeje a la pasión ni al carácter antiguos, sino un género particular de heroísmo que se relaciona con el *amor*, el *honor*, la *bravura*, la *fidelidad*, y cuya medida está únicamente en la bajeza o la nobleza de los sentimientos del alma.

Lo que los héroes de la Edad Media tienen de común con los de la antigüedad es la *bravura*. Sin embargo, ésta presenta también un carácter enteramente diferente. No es ya el valor personal que se apoya en la fuerza física y la destreza corporal o en la energía de la voluntad, y que se pone al servicio de un

interés real. Tiene su principio en el sentimiento profundo de la personalidad, en el honor, en el espíritu caballeresco y, en general, en la imaginación. Así se despliega en empresas aventuradas, en medio de accidentes y de azares de toda especie, de hechos enteramente exteriores; o bien se deja guiar por inspiraciones de una religiosidad mística, en la cual, por lo demás, se reconoce siempre el mismo carácter, el sentimiento de la personalidad.

Esta forma del arte se ha desarrollado en los dos hemisferios; en el *Occidente*, ese país de la reflexión, de la concentración del espíritu en sí mismo, y en el *Oriente*, donde se ha realizado la primera expansión de la libertad, la primera tentativa para liberarle de lo finito. En el *Occidente*, la poesía tiene por base el alma replegada en sí misma, constituyéndose en centro de todas las cosas, y no considerando, sin embargo, la vida presente sino como una parte del destino, que ella coloca en un mundo superior, el de la fe. En *Oriente*, en general, el mahometismo es el que ha barrido el suelo antiguo, desechando toda idolatría y todas las religiones concebidas por la imaginación, pero da al alma una libertad interior que la llena y la absorbe hasta tal punto, que el mundo entero se borra y se desvanece. El corazón y el espíritu, sumergidos en la embriaguez y en el éxtasis, sin tener necesidad de representarse a Dios bajo una forma sensible, encuentran en sí mismos un goce inefable; por este abandono voluntario gustan, en la contemplación y la glorificación de su objeto, las delicias del amor, la calma y la felicidad.

I. El honor

A. *Idea del honor.*

B. *Susceptibilidad del honor.* C. *Reparación.*

A. El motivo del honor era desconocido del arte antiguo. En la *Ilíada*, Aquiles no se encuentra vivamente herido, sino porque el premio de su valor, su recompensa, γερας, le ha sido

arrebatada por Agamenón. La ofensa aquí recae en algo material, en un presente. Este presente, en verdad, es una distinción, un homenaje rendido a su valor. Así Aquiles se enciende en cólera, porque Agamenón lo ultraja, no le rinde, ante los griegos, los honores que le son debidos. Pero esta ofensa no llega al mismo corazón de la personalidad, de suerte que Aquiles se encuentra satisfecho con la devolución de su parte de botín, a la cual se añaden otros objetos preciosos. Agamenón no se niega a esta reparación, aun cuando, según nuestras ideas modernas, los dos héroes se hubiesen injuriado del modo más grosero. Estas injurias no habían hecho más que irritarlos el uno contra el otro; así la ofensa se borra en cuanto la causa exterior ha desaparecido.

El honor moderno ofrece carácter enteramente distinto. En él la ofensa no considera ya el valor real del objeto, sino la persona en sí, la opinión que el hombre tiene de sí mismo, el valor que se atribuye; y éste es infinito. Lo que el individuo posee, aun cuando después de haberlo perdido no sea ni más ni menos que antes, participa de su persona. Tiene ésta un valor absoluto a sus ojos y debe tenerlo de igual modo a los ojos de los demás. La medida del honor no está, por tanto, en lo que es el individuo en sí, sino en lo que imagina ser. Ahora bien, es propia de la imaginación generalizar, de suerte que yo puedo poner mi persona entera en tal objeto particular que me pertenece.

Hay costumbre de decir que el honor es una *apariencia*; nada más verdadero; pero, desde el punto de vista en que estamos, hay que tomarlo más en serio. No es sólo la apariencia, el simple reflejo exterior de la personalidad. La imagen de lo que es infinito en sí es ella misma algo infinito. Por este carácter de infinitud la apariencia del honor deviene la persona misma en su más elevada realidad. Cada cualidad particular, en que el honor se manifiesta y la cual se apropia, es, por esta sola apariencia, elevada a un valor infinito. El honor, así concebido, constituye uno de los principios fundamentales del arte moderno.

El dominio del honor es muy extenso. Todo lo que soy, lo que hago, lo que hacen los demás interesa a mi honor. Puedo hacer punto de honor para mí de lo que en sí es bien, de la fi-

delidad al príncipe, del sacrificio por la patria, de los deberes de mi estado, de la fidelidad conyugal, de la equidad en los negocios y en el comercio, etc.; pero, desde el punto de vista del honor, estos deberes, por lo demás legítimos y verdaderos en sí, no están aún sancionados como tales, ni reconocidos por sí mismos. No lo son sino en tanto los identifico con mi persona y hago de ellos puntos de honor. El hombre de honor, en todo esto, piensa, pues, primero en sí mismo, y la cuestión ni está para él en que una cosa sea o no moralmente buena, sino en saber si le conviene, si es conforme a su honor empeñar su palabra, que estará obligado a guardar. Así es como pueden cometerse las acciones más reprensibles y ser todavía hombre de honor. Además el honor se crea fines arbitrarios, se propone como objeto mantener un cierto carácter. Nos consideramos entonces ligados para con los demás y para con nosotros mismos por lo que no es en realidad obligatorio. La imaginación siembra en el camino dificultades y estorbos quiméricos, porque es punto de honor mantener el carácter que se ha adoptado una vez. En general, el objeto en que el honor recae, no teniendo valor sino por el sujeto a que se refiere, da margen a lo accidental. Así, en las obras del arte moderno, vemos lo que es bien de un modo absoluto expresado como ley del honor, porque el hombre combina con el sentimiento del deber el de la dignidad infinita de su persona. Si el honor ordena o prohíbe alguna cosa, el hombre se pone por entero en el objeto de este mandato o de esta prohibición. De suerte que la transgresión no se dejará en modo alguno borrar, perdonar o reparar por una transacción, y toda compensación es inadmisible. Pero, por esto, el honor puede devenir algo vano y falso, si, por ejemplo, el yo, que en su frío orgullo se considera infinito, hace de él el fondo único de su conducta, o si la persona se cree obligada por algún motivo criminal.

El honor, entonces, principalmente en la representación dramática, es una pasión fría y sin interés, no expresando ya los fines que persiguen ideas verdaderas, sino una personalidad enteramente egoísta. Tan sólo las ideas esenciales de la razón, en la serie de los hechos, ofrecen al espíritu un encadenamiento regular y un desarrollo necesario. Esta falta de ideas verdade-

ras se deja sentir particularmente cuando el espíritu quisquilloso hace entrar en el dominio del honor cosas insignificantes, que sólo interesan al personaje. Y los motivos nunca faltan, porque entonces un detenido y escrupuloso análisis descubre una multitud de distinciones. Particularidades que, consideradas en sí mismas, son indiferentes, pueden adquirir importancia de este modo y dar materia para un punto de honor. Los españoles, sobre todo, han desarrollado esta casuística del punto de honor en su poesía dramática, por los razonamientos a que con este motivo se abandonan sus héroes en la escena. Así, la fidelidad de la mujer se persigue hasta en las más minuciosas circunstancias; ya la simple sospecha de otro, ya la posibilidad de semejante sospecha, aun cuando el marido conozca perfectamente su falsedad, llegan a ser cosas que hieren al honor. Si esto da lugar a colisiones, su desarrollo no puede satisfacernos, porque no tenemos a la vista nada real y verdadero. En vez de las emociones profundas que nos hace experimentar una lucha necesaria, este espectáculo sólo produce un sentimiento de penosa ansiedad.

B. No estando el honor solamente en la persona misma, sino también en la opinión de los demás, y debiendo su reconocimiento ser recíproco, es esencialmente *susceptible*; porque tan lejos como se extiendan mis pretensiones, cualquiera que sea su objeto, su fundamento es siempre mi voluntad arbitraria. La más pequeña lesión puede tener importancia para mí. El hombre que, en la vida social, se encuentra en una multitud de relaciones con mil objetos diversos puede extender infinitamente el círculo de las cosas que tiene derecho a llamar *suyas*, en que quiere colocar su honor. Desde este momento la personalidad de los individuos, su orgullo y su altivez, sentimientos comprendidos en principio en el honor, son causas que eternizan las disensiones y las querellas. Añádase a esto que, en la ofensa como en el honor en general, no se trata del objeto en sí mismo, en que puedo encontrarme herido; lo que no se respeta es mi personalidad, que ha identificado este objeto con ella y que entonces se declara atacada en un punto ideal infinito.

C. Por esto, toda ofensa hecha al honor se considera como algo infinito en sí y exige una *reparación* del mismo género. Es cierto que existen varios grados en la ofensa y lo mismo también en la satisfacción. Pero lo que la persona considera aquí, en general, como ofensa, la medida de esta ofensa y la de la reparación dependen enteramente de su voluntad. Tiene derecho a llegar hasta los últimos escrúpulos de la susceptibilidad más refinada. Cuando se exige una satisfacción tal, el agresor, tanto como la persona herida, deben ser considerados como hombres de honor; porque lo que quiero es el reconocimiento de mi propio honor por mi semejante. Pero, para que haya reciprocidad, es preciso que yo le considere a él también como un hombre de honor, es decir, que en mi espíritu debe pasar, a pesar de la ofensa, por una persona cuyo valor es infinito.

Así el principio del honor encierra este punto esencial: que el hombre no puede, por sus propios actos, dar al hombre un derecho sobre su persona. Por consiguiente, sea lo que quiera lo que haya hecho o cometido, se considera, tanto después como antes, como un ser de un valor infinito, invariablemente el mismo; quiere ser considerado y tratado como tal.

Si el honor, en sus querellas y en las reparaciones que exige, tiene por principio la conciencia de una libertad ilimitada, que no depende sino de ella propia, vemos aparecer aquí de nuevo lo que constituía en el ideal antiguo el carácter fundamental de los personajes heroicos, a saber, esta misma independencia. Pero, en el honor, no tenemos solamente la energía de la voluntad y la espontaneidad en las decisiones. La independencia personal está enlazada con la *idea de sí mismo,* y esta idea constituye precisamente la esencia propia del honor. De suerte que, en todos los objetos exteriores que lo rodean, el individuo vuelve a encontrar su imagen y se ve él mismo por entero. El honor es la personalidad libre, concentrada en sí, y que, absorbida por este único sentimiento, que es su esencia, se preocupa poco de si el objeto es conforme a la verdad moral y a la razón, o accidental e insignificante.

II. El amor

A. *Idea del amor.*
B. *Las luchas del amor.* C. *Su carácter accidental.*

A. Si el carácter fundamental del honor es el sentimiento de la personalidad y de su independencia absoluta, en el amor, por el contrario, el grado más alto es el abandono de sí mismo, la identificación del sujeto con una persona distinta de otro sexo. Es la renuncia de la propia personalidad, que no se encuentra de nuevo sino en otro. En este aspecto el honor y el amor son opuestos uno a otro.

Pero, por otra parte, podemos considerar el amor como la realización de un principio que se encuentra ya en el honor. Éste necesita esencialmente ver a la persona que se cree de un valor infinito, reconocida de igual modo por otra persona. Ahora bien, este reconocimiento es verdadero y completo no cuando mi personalidad *en abstracto,* en algún caso particular, y por consiguiente limitado, es respetada, sino, cuando yo entero, con lo que soy y encierro en mí mismo, tal como he sido, soy y seré, me identifico con otro hasta el punto de constituir su voluntad, su pensamiento: el objeto de su ser y su posesión más íntima. Entonces este otro no vive sino en mí como yo no vivo sino en él. Estos dos seres no existen por ellos mismos, más que en esta unidad perfecta. Colocan en esta identidad toda su alma y el mundo entero. Este carácter de infinitud interior es el que da al amor su importancia en el arte moderno, importancia que aumenta aún por la riqueza de los sentimientos que la idea del amor encierra en sí misma.

El honor se apoya muchas veces en reflexiones abstractas y en la casuística del razonamiento; no le ocurre lo mismo al amor. Su origen es el *sentimiento,* y, como la diferencia de los sexos desempeña aquí un gran papel, presenta también el carácter de una inclinación física espiritualizada. Sin embargo, esta diferencia no es esencial sino porque el individuo pone en esta unión su alma, el elemento espiritual o infinito de su ser.

Esta renuncia de sí mismo para identificarse con otro, este

abandono en que el sujeto encuentra de nuevo, sin embargo, la plenitud de su ser constituye el carácter infinito del amor. Y lo que constituye principalmente su belleza es que no sigue siendo una simple inclinación, ni un sentimiento; bajo su encanto, la imaginación ve el mundo entero destinado a servirle de adorno. Todo lo atrae a su círculo y no concede valor a las cosas sino en relación con él.

En los caracteres femeninos, sobre todo, es donde se revela con toda su belleza; en las mujeres es donde este abandono, este olvido de sí llega a su más alto grado. Toda su vida intelectual y moral se concentra en este sentimiento único y se desarrolla en vista de él; constituye la base de su existencia, y, si alguna desgracia viene a romperlo, desaparece como una llama que se extingue al primer soplo un poco fuerte.

El amor no presenta este carácter de profundidad en el arte clásico; no desempeña allí, en general, más que un papel subalterno, o no aparece sino desde el punto de vista del goce sensible. En *Homero* no se le concede mucha importancia; es representado en su forma más digna en la vida doméstica, en la persona de Penélope, o como la tierna solicitud de la esposa y de la madre en Andrómaca, o bien todavía en otras relaciones morales. Por el contrario, el lazo que une a Paris con Helena es reconocido como inmoral, y es la causa deplorable da todas las desgracias, de todos los desastres de la guerra de Troya. El amor de Aquiles por Briseide nada tiene de profundo ni de serio, porque Briseide es una esclava sometida al capricho del héroe. En las odas de *Safo*, el lenguaje del amor se eleva, es verdad, hasta el entusiasmo lírico; sin embargo, es más bien expresión de la llama que devora y consume que de un sentimiento que penetra hasta el fondo del corazón y llena el alma. En las encantadoras poesías cortas de *Anacreonte*, el amor presenta un aspecto enteramente distinto. Es un goce más sereno y general, que ni conoce los tormentos infinitos, ni la absorción de la existencia entera en un sentimiento único, ni el abandono de un alma oprimida y que desfallece. El poeta se deja llevar alegremente al goce inmediato, ingenuamente y sin temores, sin conceder importancia a la posesión exclusiva de

una mujer determinada. La alta tragedia de los antiguos no conoce tampoco la pasión del amor en el sentido moderno. En *Esquilo* y en *Sófocles,* el amor no tiene la pretensión de excitar un interés verdadero. Así, aun cuando Antígona esté destinada a ser esposa de Hemón, y éste se interese por ella más vivamente que por su padre, aun cuando llegue a morir por causa de ella, cuando desespera de salvarla, hace valer, sin embargo, delante de Creón razones enteramente independientes de su pasión. Ésta no se asemeja, por lo demás, en modo alguno a la de un amante moderno y no tiene el mismo carácter sentimental. *Eurípides* trata el amor como una pasión más seria. Sin embargo, el amor de *Fedra* aparece en él como un extravío culpable, causado por el ardor de la sangre y el desorden de los sentidos, como un veneno funesto vertido en el corazón de una mujer por Venus, que quiere perder a Hipólito, porque este joven príncipe se niega a sacrificar en sus altares. Asimismo tenemos en la Venus de Médicis una representación plástica del amor, que nada deja que desear respecto a la gracia y a la perfección de las formas; pero se buscaría en vano la expresión del sentimiento interior, tal como lo exige el arte moderno. Otro tanto puede decirse de la poesía romana. Después de la destrucción de la república, y a consecuencia del relajamiento de las costumbres, el amor no se presenta más que como un goce sensual.

En la Edad Media, por el contrario, *Petrarca,* por ejemplo, aun cuando considerara sus sonetos como juegos de ingenio y fundara su reputación en sus poesías y en sus obras latinas, se ha inmortalizado por este amor ideal, que, bajo el cielo italiano, se unía en una imaginación ardiente con el sentimiento religioso. La inspiración sublime de *Dante* tiene también origen en su amor por Beatriz. Este amor se transforma en el amor religioso, cuando su genio lleno de audacia se eleva a esta concepción sublime, en la cual se atreve a lo que nadie se había atrevido antes que él, a erigirse en juez supremo del mundo y a asignar a los hombres su puesto en el infierno, en el purgatorio y en el cielo. Como para contrastar con esta grandeza y sublimidad, *Boccaccio* nos representa el amor en la viveza de

la pasión, un amor ligero, alocado, sin moralidad, cuando pone a nuestra vista, en sus *Novelas* tan variadas, las costumbres de su tiempo y de su país. En las poesías de los *Minnesingers* alemanes el amor se muestra sentimental y tierno, sin riqueza de imaginación, cándido, melancólico y monótono. En boca de los *españoles* abunda en imágenes; es caballeresco, a veces sutil en la pesquisa y en la defensa de sus derechos y de sus deberes, de que hace otros tantos puntos de honor personales; es también entusiasta cuando se despliega en todo su brillo. Entre los *franceses* es, por el contrario, más galante; tiende a la vanidad; es un sentimiento que mira al efecto poético, en cuya expresión deja ver con frecuencia mucho ingenio y una sutileza sofística llena de sentido. Tan pronto es una voluptuosidad desapasionada, como una pasión sin voluptuosidad, una sensibilidad, o, más bien, un sentimentalismo refinado que se analiza en largas reflexiones. Pero debemos dar fin a estas observaciones, que, prolongadas más, estarían fuera de lugar aquí.

B. El mundo y la vida real están llenos de causas de división. Ahora bien, representémonos de un lado la sociedad con su organización actual, la vida doméstica, las relaciones civiles y políticas, la ley, el derecho, las costumbres, etc., y, en oposición con esta realidad positiva, una pasión que germina en las almas ardientes y generosas, el amor, esa religión de los corazones, que unas veces se confunde con la religión, otras se subordina a ella, hasta la olvida, y, considerándose como lo esencial, lo único, lo verdaderamente importante en la vida, no puede, sin embargo, resolverse a renunciar a todo lo demás y huir al desierto con el objeto amado; capaz, por otra parte, de entregarse a todos los excesos, hasta de abjurar, por una degradación cínica, la dignidad humana; con lo que se concibe fácilmente que esta oposición no puede menos de engendrar numerosas *colisiones;* porque los otros intereses de la vida hacen también valer sus exigencias y sus derechos, y deben, por tanto, herir al amor, en sus pretensiones a una dominación soberana.

1º La *colisión* más frecuente es el conflicto entre el *amor* y el *honor*. El honor, en efecto, tiene el mismo carácter infinito que el amor, y puede poner en su camino un motivo que sea un obstáculo absoluto. En este caso, el deber del hombre puede exigir el sacrificio del amor. En cierta clase de la sociedad, por ejemplo, sería contrario al honor amar a una mujer de condición inferior. La diferencia de condiciones es un resultado necesario de la naturaleza de las cosas, y, por otra parte, existe. Si la vida social no ha sido todavía regenerada por la idea de la verdadera libertad, en virtud de la cual el individuo puede por sí mismo escoger su condición y determinar su vocación, es siempre más o menos el nacimiento el que asigna al hombre su rango y su posición. Estas distinciones son todavía consagradas como absolutas por el honor. Se toma como punto de honor el no derogarlas.

2º Los mismos principios eternos del orden moral, el interés del Estado, el amor a la patria, los deberes de familia, etc., pueden también entrar en lucha con el amor, y oponerse al cumplimiento de sus fines. En las representaciones modernas en que estos principios tienen un gran valor este género de lucha es un tema favorito. El amor mismo se presenta entonces como un derecho imponente, el derecho sagrado del corazón; se opone a otros deberes y a otros derechos, o los declara inferiores a él y se emancipa de su autoridad; o reconoce su superioridad, y entonces se entabla una lucha en el fondo del alma entre la violencia de la pasión y una idea superior. La *Doncella de Orleans* (de Schiller), por ejemplo, se basa en este último conflicto.

3º Pueden también existir relaciones y obstáculos exteriores que se opongan al amor: el curso ordinario de las cosas, la prosa de la vida, accidentes desgraciados, las pasiones, las preocupaciones, ideas estrechas, el egoísmo en los demás, una multitud de incidentes de toda especie. Lo odioso, lo terrible y lo repugnante ocupan muchas veces grande espacio, porque es la perversidad, la grosería y la rudeza salvaje de las pasiones extrañas lo que se pone en oposición con la tierna belleza del amor. Sobre todo en los *dramas* y las *novelas*, que han aparecido en estos últimos tiempos, es donde vemos con frecuencia

semejantes luchas exteriores. Interesan principalmente a causa de la parte que tomamos en los sufrimientos, en las esperanzas, en los proyectos trastornados de los desgraciados amantes. El desenlace, según que es feliz o desgraciado, nos satisface o nos conmueve. A veces estas producciones nos divierten simplemente. En general, esta especie de conflicto, que tiene por principio circunstancias puramente accidentales, es de orden inferior.

C. En todos estos aspectos, presenta sin duda el amor un carácter elevado, porque no es solamente una inclinación al sexo contrario, sino un sentimiento noble y hermoso; despliega, en la persecución del objeto amado, una gran riqueza de buenas cualidades, ardor, audacia, valor; es capaz del mayor sacrificio. Sin embargo, el amor romántico tiene también sus imperfecciones. Lo que le falta es el carácter *general* y absoluto. No es nunca más que el sentimiento *personal* del individuo, que, en vez de mostrarse enteramente ocupado de los grandes intereses de la vida humana, del bien de su familia, del Estado, de su patria, de los deberes de su posición, del cuidado de su libertad, de la religión, etc., no está lleno sino de sí, no aspira sino a encontrarse de nuevo en otro yo y a hacer participar su pasión. El fondo del amor es, por tanto, el *yo* y no responde a la naturaleza completa del hombre. En la familia, hasta en el matrimonio, desde el punto de vista de la moral privada y pública, la sensibilidad en sí misma, y esta unión a que aspira precisamente con tal persona y no con otra no desempeñan sino un papel secundario. En el amor romántico todo gira alrededor de este principio, el atractivo mutuo de dos personas de distinto sexo. Ahora bien, ¿por qué preferir tal persona a tal otra? Es lo que no se explica sino por una predilección enteramente personal, y muchas veces por el capricho. La mujer tiene su amado; el joven su amada, objeto siempre incomparable, tipo supremo de belleza y de perfección. Pero, si es cierto que cada cual hace de la que ama una Venus o algo más, claro está que hay varias mujeres de que puede decirse otro tanto, y en el fondo a nadie engaña esta ilusión. La preferencia exclusiva y ab-

soluta es puramente cosa del corazón, una elección enteramente personal. Hallar la más alta conciencia de sí mismo precisamente en esta persona que se ha encontrado parece un juego y un capricho del azar. Se reconoce en esto, es cierto, la gran libertad del individuo, y está lejos de esta libertad una pasión como la de la Fedra de Eurípides, sometida al poder de una divinidad; pero esta elección, enteramente libre como es, sólo por tener su principio en la voluntad puramente individual, se presenta como algo arbitrario y accidental.

Por esto, las colisiones del amor, particularmente cuando se le representa como entrando en lucha con los intereses generales de la sociedad, conservan siempre un carácter de accidentalidad, que no permite legitimarlas, porque es el hombre como individuo el que, con sus exigencias personales, se opone a lo que por su carácter esencial debe ser reconocido y respetado. Los personajes de las grandes tragedias antiguas, Agamenón, Clitemnestra, Orestes, Edipo, Antígona, Creón persiguen también un fin individual; pero el motivo verdadero, el principio que se muestra bajo una forma apasionada como el fondo de sus acciones y de su carácter es de una legitimidad absoluta, y por lo mismo también de un interés general. Así los infortunios que son consecuencia de esto no nos conmueven solamente como siendo efecto de un destino desgraciado, sino como una desdicha que exige respeto; inspiran un terror religioso, porque la pasión, que no descansa sino cuando ha sido satisfecha, encierra un principio eterno y necesario. Que el crimen de Clitemnestra no sea castigado en el drama en que Orestes trata de vengar a su padre; que Antígona muera por haber cumplido un deber fraternal para con Polinice es una injusticia, un mal en sí. Pero esos sufrimientos del amor, esas esperanzas truncadas, esos tormentos, el martirio que sufre un amante, la dicha y la felicidad infinitas que se crea en su imaginación no son en modo alguno de por sí un interés general; es algo que le atañe personalmente. Es verdad que todo hombre tiene un corazón formado para el amor y derecho a hallar en el amor la felicidad; pero, cuando precisamente en tal caso dado, en tal o cual circunstancia, no logra su objeto, no se le hace injusticia alguna; por-

que en sí no es necesario que se enamore precisamente de determinada mujer y que debamos interesarnos por una cosa tan accidental, que depende más o menos del capricho, que no tiene extensión ni generalidad. Ésta es la parte fría que se deja sentir en el desarrollo de esta abrasadora pasión.

III. La fidelidad

A. *Fidelidad del servidor.*
B. *Independencia de la persona en la fidelidad.*
C. *Colisión de la fidelidad.*

El tercer sentimiento esencial que ha de señalarse como expresión de la personalidad moderna en el círculo de la vida social es la *fidelidad*.

A. Por fidelidad no hay que entender aquí la fidelidad a una promesa de amor, ni la constancia en la amistad, de que encontramos el más hermoso modelo en Aquiles y Patroclo, o en el lazo aún más íntimo que unía a Orestes y Pílades. La amistad en este sentido se desenvuelve sobre todo en la juventud. Es este su momento en la vida humana. Cada individuo tiene su camino que recorrer en el mundo, un estado, una posición social que conquistar y conservar. Ahora bien, en la juventud la vocación y la posición aún no se han determinado. Así los jóvenes se unen con gran facilidad unos con otros. La conformidad de sentimientos, de voluntad y de acción los une tan estrechamente, que, para dos amigos, la empresa del uno deviene igualmente la del otro. No ocurre ya igual con la amistad en la edad madura. El hombre sigue una dirección más independiente en sus relaciones sociales. No se compromete con un amigo en una comunicación bastante estrecha para que el uno no pueda hacer nada sin el otro. Los hombres se encuentran y se separan. Sus intereses y sus asuntos tan pronto están de acuerdo como son diferentes. La amistad, la intimidad misma, la conformidad de principios y de dirección general subsiste; pero

no es ya esa amistad de la juventud, en que el uno de los dos amigos no toma jamás una resolución sin el otro, ni haría cosa que pudiera no convenirle. Es, por otra parte, conforme con el principio de nuestra sociedad moderna que el individuo trabaje él mismo por su suerte y no deba su posición sino a su propio mérito.

Si la fidelidad en la amistad y en el amor no existe solamente sino entre iguales, la fidelidad, tal como aquí debemos considerarla, se refiere a un superior, a una persona de rango más elevado, a un *dueño*.

Encontramos ya algo semejante entre los antiguos, en la fidelidad de los *servidores*, su adhesión a la familia, a la casa del dueño. El ejemplo más bello nos lo ofrece el porquero de Ulises, que se expone día y noche a la intemperie por guardar sus manadas, lleno de inquietud por la suerte de su dueño, a quien finalmente presta socorro fiel contra los enamorados de Penélope. Shakespeare nos muestra la imagen de una fidelidad semejante y no menos conmovedora en el *Rey Lear*. Lear dice a Kent que quiere servirlo: «¿Me conoces, buen hombre?» «No, señor, responde Kent, pero hay algo en vuestro rostro que hace que os llame con gusto mi amo». Esto se acerca ya mucho al carácter que distingue a la *fidelidad caballeresca;* porque la fidelidad no es en este caso la del esclavo y el servidor. Ésta puede tener ya algo de bello y de conmovedor, pero carece, no obstante, de la libertad y de la independencia en el individuo, en cuanto a sus fines o acciones propias, y es, por esto, de orden inferior.

Lo que tenemos que examinar es la fidelidad del vasallo en la caballería. El hombre en ella, sacrificándose siempre a la persona de un príncipe, de un rey o de un emperador, conserva su libre independencia como carácter dominante de toda su conducta. Esta fidelidad ocupa, sin embargo, un lugar elevado en el mundo caballeresco, porque es el lazo principal que une a los miembros de esta sociedad y la base de su organización, al menos en su origen.

B. Este sentimiento, a pesar de su superioridad como principio social sobre el que le ha precedido, no se asemeja en nada

al patriotismo, que tiene por objeto un interés general. No se dirige sino al *individuo*, al *señor*, y por esto está condicionado por el honor, el provecho particular, la opinión personal. La fidelidad aparece rodeada de su mayor brillo en una sociedad aún no constituida de modo regular, semi-bárbara, en que el derecho y la ley ejercen poco imperio. En semejante estado social los más poderosos, los que alzan la frente por encima de los demás devienen como centros, alrededor de los cuales se agrupan los inferiores; son jefes y príncipes. Los demás se les adhieren por libre elección. Relación tal se transforma inmediatamente en lazo más positivo, el de la *señoría de feudo*, en virtud del cual cada vasallo, por su parte, se atribuye derechos y privilegios. Pero el principio fundamental en que se basa todo originariamente es la libre elección tanto en cuanto al objeto sobre el cual debe recaer la dependencia como sobre el mantenimiento de esta última. Así la fidelidad caballeresca sabe conservar muy bien sus ventajas y sus derechos, la independencia y el honor del individuo. No está reconocida como un deber propiamente dicho, cuya liberación pudiera exigirse contra la voluntad arbitraria del súbdito. Cada vasallo, por el contrario, supone siempre que la duración de la obediencia, y en general de este orden de cosas, está subordinada a su placer y a su modo personal de sentir.

C. La fidelidad y la obediencia al señor pueden, desde este momento, ponerse muy fácilmente *en pugna* con la pasión personal o con la susceptibilidad del honor, el sentimiento de la ofensa, el amor y una multitud de otros accidentes interiores o exteriores, lo cual hace de ellas algo eminentemente *precario*. Un caballero es fiel a su príncipe, pero su amigo ha de sostener una diferencia con él y entonces ha de decidirse entre la fidelidad del uno o la del otro. Ante todo, puede permanecer fiel a sí mismo, a su honor y a su interés. Encontramos el más hermoso ejemplo de un conflicto semejante en el *Cid*. Es fiel al rey y también a sí mismo. Cuando el rey obra sabiamente, lo presta el apoyo de su brazo; pero, si la conducta del príncipe es mala, y él, el Cid, se encuentra ofendido, lo retira su poderoso

auxilio. Los pares de Carlomagno nos ofrecen una relación semejante. Es un lazo de alta soberanía y de obediencia próximamente análogo al que hemos observado entre Júpiter y los demás dioses. El soberano ordena, pero en vano regaña y truena, estos personajes, en el sentimiento de su libertad y de su fuerza, se resisten cómo y cuándo les place. En la *novela del Zorro* la poca consistencia y la fragilidad de este lazo se representan del modo más verdadero o interesante. En este poema, los grandes del imperio no sirven, propiamente hablando, sino a sí mismos y no obedecen sino a su voluntad personal. Asimismo los príncipes alemanes y los caballeros de la Edad Media no estaban ya, en modo alguno, en su elemento natural, cuando se trataba de hacer una cosa por el interés general o por el emperador. Así, hay gentes que no estiman tanto la Edad Media, por que, en efecto, en una sociedad semejante, cada cual se hace justicia a sí mismo y es un hombre de honor, cuando sólo sigue su voluntad y su capricho; lo cual no puede ser lícito en un Estado organizado y regularmente constituido.

La base común de estos tres sentimientos: el *honor*, el *amor* y la *fidelidad*, es, por tanto, la personalidad libre. El corazón del hombre se abre a intereses cada vez más vastos y más ricos, y, al mismo tiempo, permanece siempre en armonía consigo mismo. Es en el arte moderno la parte más bella del círculo, que está fuera de la religión propiamente dicha. Todo aquí tiene por fin inmediato al hombre, con el cual podemos simpatizar, al menos por un lado, el de la independencia personal. No ocurría siempre así en la esfera religiosa, donde nos sucedía que encontrábamos aquí y allá asuntos y formas de representación que chocaban con nuestras ideas. Sin embargo, estos sentimientos no por eso son menos susceptibles de ser puestos en relación de muchas maneras con la religión, de suerte que los intereses religiosos pueden combinarse con los de la caballería, que son enteramente humanos, como, por ejemplo, en las aventuras de los caballeros de la *Tabla Redonda* en busca del *Santo Graal*. Esta combinación introduce en la poesía caballeresca muchos elementos místicos y fantásticos y también muchas alegorías. Pero, por otra parte, el dominio del honor, del amor y de la fi-

delidad, puede conservar su carácter íntegramente humano, parecer enteramente independiente del de la religión, y no manifestar sino los primeros movimientos del alma en su subjetividad, por completo subjetiva y humana. Lo que falta en este círculo es que el vacío del alma no se llena con este conjunto de relaciones, de caracteres y de pasiones tomadas de la vida real y mundana. En oposición con esta multiplicidad de intereses, el alma, que se siente infinita, permanece aún aislada y poco satisfecha. Siente entonces la necesidad de encontrar un fondo más rico de ideas y de desenvolverlo en la representación artística.

CAPÍTULO III

DE LA INDEPENDENCIA FORMAL (EXTERIOR) DE LOS CARACTERES Y DE LAS PARTICULARIDADES INDIVIDUALES

Hemos visto desenvolverse la personalidad humana en el escenario de la vida real, y desplegar allí sentimientos nobles, generosos, tales como el honor, el amor y la fidelidad. Ahora se nos presentan la libertad y la independencia del carácter en la esfera de la *vida real* y de los intereses puramente *humanos*. El ideal, aquí, no consiste sino en la energía y la perseverancia de la voluntad y de la pasión, así como en la *independencia del carácter.*

La religión y la caballería desaparecen con sus elevadas concepciones, sus nobles sentimientos y sus fines enteramente ideales. Por el contrario, lo que caracteriza las nuevas necesidades es el afán de los goces de la vida presente, la persecución ardiente de los intereses humanos en lo que tienen de actual, de determinado, de positivo. De igual modo, en las artes figurativas, quiere el hombre representarse los objetos en su realidad palpable y visible.

La destrucción del arte clásico ha comenzado por el predominio de lo *agradable* y ha concluido por la *sátira.* El arte romántico termina por la exageración del principio de la personalidad, desprovista de un fondo sustancial y moral, y abandonada desde este momento al capricho, a lo arbitrario, a la fantasía y a los excesos de la pasión. No le queda ya a la imaginación del poeta más que pintar enérgicamente y con profundidad estos caracteres, o al talento del artista, más que *imitar*

lo real; al espíritu, más que mostrar su abundancia en las combinaciones y los contrastes agudos.

Esta tendencia se revela bajo tres formas principales:

I. La *independencia del carácter* individual, persiguiendo sus fines propios, sus designios particulares, sin finalidad moral ni religiosa.

II. La exageración del principio caballeresco y el espíritu *aventurero.*

III. La separación de los elementos, cuya reunión constituye la idea misma del arte, por la destrucción del arte mismo; es decir, la predilección por la realidad común, la imitación de lo real, la habilidad técnica, el capricho, la fantasía y el humorismo.

I. De la independencia del carácter individual

A. *De la energía exterior del carácter.*
B. *De la concentración del carácter.*
C. *Del interés que produce la representación de semejantes caracteres.*

Pueden distinguirse aquí dos puntos de vista principales. En primer lugar, se hacen notar la energía y la perseverancia obstinada de una voluntad que se fija exclusivamente en un fin determinado, y concentra todos sus esfuerzos en su realización. Más tarde, el individuo aparece como constituyendo en sí mismo un todo completo; pero, al mismo tiempo, la falta de cultura hace que persista obstinadamente en su concentración interior: absorto en la profundidad del sentimiento, es incapaz de desenvolverse y manifestarse perfectamente al exterior.

A. Así, lo que primero tenemos a la vista son *caracteres* tomados de alguna suerte en el estado de naturaleza. Como no hacen más que seguir el impulso violento de una pasión *personal,* y no representan idea alguna general, no pueden ser ni exactamente definidos ni rigurosamente clasificados.

Un personaje de este género no tiene en el espíritu motivo alguno racional, ninguna idea general que se combine con alguna pasión particular, pero lo que medita lo realiza, lo cumple inmediatamente sin más reflexión por obedecer a su naturaleza propia, que está así formada, sin invocar principio alguno elevado, sin querer estar justificado por ninguna razón moral; inflexible, no domado, inquebrantable en la resolución de realizar sus designios o de perecer. Independencia tal de carácter sólo se manifiesta allí donde, siendo muy débil el sentimiento religioso, es llevado a su más alto grado: el de la personalidad humana.

Tales son, principalmente, los caracteres de *Shakespeare*, con los cuales la energía y la obstinación, desarrolladas en todo su esplendor, constituyen el rasgo principal que nos los hace admirar. En ellos ni se trata de religión ni de acciones motivadas por la necesidad que el hombre experimenta de ponerse de acuerdo con el sentimiento religioso; no se trata tampoco de ideas morales. Tenemos a la vista personajes independientes, colocados únicamente en frente de ellos mismos y de sus propios designios, que espontáneamente han concebido y cuya ejecución persiguen con la consecuencia inquebrantable de la pasión, sin entregarse a reflexiones accesorias, sin miras generales, y únicamente por su satisfacción personal. Las tragedias como *Macbeth, Otelo, Ricardo III*, etc., tienen por principal objeto la representación de un carácter semejante, rodeado de figuras menos salientes y enérgicas. Así, el carácter de *Macbeth* es la más violenta ambición. Vacila primero, pero muy pronto extiende la mano sobre la corona. Comete un asesinato para obtenerla, y para conservarla se entrega a toda suerte de crueldades. Esta energía de resolución perseverante, que no mira atrás, esta consecuencia del hombre consigo mismo y con un fin que sólo en él ha tomado dan al personaje su interés esencial. Ni el respeto a la majestad real y a la santidad que le rodea, ni la demencia de su esposa, ni la defección de sus vasallos, ni la ruina que le amenaza, nada quebranta la resolución de *Macbeth*. Pisotea los derechos divinos y humanos, nada le detiene, va derecho a su objeto. *Lady Macbeth* es un carácter semejante; sólo el mal

gusto y la charlatanería desconsiderada de la crítica moderna han podido asignarle una representación amorosa. Cuando por vez primera aparece en escena y recibe la carta de Macbeth, que le participa su encuentro con las hechiceras y su predicción en estas palabras: «¡Salud, Than de Cawdor, salud a tí, que serás rey!», exclama: «Tú eres Glamis y Cawdor, y debes ser lo que se te anuncia. Pero temo tu carácter; está demasiado lleno de la miel de la dulzura humana para tomar el camino más corto». No muestra amor ni ternura, ni da muestras de alegría alguna por la dicha de su esposo. No experimenta ningún sentimiento moral, ninguna simpatía, ningún temor, ninguna piedad, como correspondería a un alma noble. Sólo teme una cosa, y es que el carácter de su esposo sea obstáculo a su ambición. A él sólo le considera como un medio. No veis en ella ninguna vacilación, ninguna incertidumbre; no delibera, no decae un momento. No le anima la venganza, como, en primer término, a Macbeth; no hay que ver en ella sino la simple violencia del carácter, que la hace realizar, sin otro pensamiento, lo que es conforme a su objeto, hasta que, finalmente, la desgracia viene a herirla. Esta catástrofe, que para Macbeth viene de fuera y cae sobre él cuando ha consumado sus crímenes, se realiza interiormente en lady Macbeth; es la demencia que se apodera de su espíritu. Otro tanto puede decirse de *Ricardo III*, de *Otelo*, de la vieja *Margarita* y de tantos otros personajes de Shakespeare. Nada menos parecido a ellos que los miserables caracteres de varias obras modernas, de las de *Kotzebue*, por ejemplo, que parecen nobles, excelentes, y, en el fondo, sólo son dignos de lástima. Los autores más recientes, que han despreciado soberanamente a Kotzebue, no lo han hecho mucho mejor que él; por ejemplo, *Heinrich von Kleist*, en *Catalina y el príncipe de Homburgo*. Estos personajes son caracteres en los cuales, en oposición a la fuerza y a la energía de una voluntad clara y consecuente consigo misma, se ha representado, como lo más elevado y perfecto que existe, los ensueños, las visiones del magnetismo y del sonambulismo.

El príncipe de Homburgo es el más desdichado general; está distraído cuando se trata de tomar disposiciones y no sabe dar

órdenes; durante la noche, está atormentado por visiones; y durante el día, en el momento de la batalla, comete faltas de bulto. Con esas incertidumbres, esas contradicciones y disonancias interiores del carácter, estos autores han creído seguir las huellas de Shakespeare. Pero están muy alejados de él, porque los caracteres de Shakespeare son perfectamente consecuentes; permanecen fieles a ellos mismos y a sus pasiones; lo que meditan, lo que se proponen lo realizan en sus actos con una voluntad inquebrantable.

Ahora bien, mientras de este modo el carácter es más egoísta y personal, y se acerca por ello a la perversidad, más debe tener que luchar contra los obstáculos que se encuentran en su camino y se oponen a la realización de sus designios; y más lo arrastra también esta realización misma a su propia ruina; porque, hasta en medio del triunfo, el destino que se ha preparado, que ha concebido, le precipita hacia su caída. El cumplimiento de este destino no es sólo, para el personaje, consecuencia de sus actos; es un desarrollo del carácter mismo, cuyo ímpetu no puede contenerse, y sigue desencadenándose en toda su violencia o sucumbe agotado. En las obras dramáticas griegas, en las que la pasión está ennoblecida por el fin, donde las acciones tienen un principio moral, y la personalidad individual no desempeña el principal papel, el destino es menos inherente al carácter mismo, que sabe encerrarse en los límites de su empresa, no los franquea y sigue siendo al fin lo que era al principio. Pero, en el momento en que nos hallamos, en el desenvolvimiento de las consecuencias de la acción es, al mismo tiempo, el del carácter en su naturaleza más íntima y personal: no es sólo la marcha exterior de los acontecimientos. Así los crímenes de Macbeth aparecen como un efecto de la violencia de su carácter, que se pervierte cada vez más, y esto de manera tan lógica y tan fatal, que en cuanto ha cesado la irresolución, y la suerte se ha decidido, no se deja detener ya por obstáculo alguno. Su esposa está resuelta desde el primer momento. El desarrollo de su papel no muestra en ella sino las ansiedades interiores, que crecen hasta el punto de devenir tormentos físicos. Estas torturas del espíritu terminan por la de-

mencia, que es el desenlace final. Lo mismo ocurre con la mayor parte de los otros caracteres de Shakespeare, tanto de los secundarios como de los más importantes. Los caracteres antiguos muestran igualmente la misma firmeza, y llegan situaciones extremas en qué, no pudiendo vencer por ningún medio natural su resolución, el poeta se ve obligado a hacer intervenir un *Deus ex machina* para el desenlace. Sin embargo, esta obstinación, de la cual se ofrece ejemplo en *Filoctetes*, se apoya en un motivo elevado y comúnmente se justifica por un sentimiento moral.

En esta clase de caracteres, la falta de ideas generales, el fin accidental que persiguen y la independencia individual no permiten un desenlace moral. La relación entre las acciones y los infortunios del héroe queda indeterminada o no tiene en sí ningún sentido. En cuanto al héroe mismo, sólo hay una solución digna de él, y es revelar su personalidad infinita, su energía de espíritu inquebrantable, que se eleva por encima de su pasión y de su destino. Proceda esto de un poder superior, de la necesidad o del azar, poco le importa; la desgracia ha sobrevenido: no busca el motivo ni la causa. El hombre permanece entonces impasible, inmóvil como una roca, frente a este poder que lo abruma.

B) En oposición con lo que antecede, el lado *abstracto* del carácter puede consistir, en segundo lugar, en la *concentración*. El individuo entonces permanece encerrado en sí mismo, sin expansión ni desarrollo.

Se trata en este caso de esas naturalezas ricamente dotadas, que encierran en sí mismas todo un conjunto de buenas cualidades latentes, en las cuales cada movimiento del alma se realiza interiormente, sin dejar aparecer nada al exterior. La abstracción, tal como la hemos considerado anteriormente, consistía en la absorción entera del individuo en un fin único; pero este fin él lo deja manifestarse perfectamente al exterior en la constancia obstinada con que lo persigue, resuelto, según que la fortuna le sea contraria o favorable, a lograrlo o a perecer. Lo que constituye la segunda especie de simplicidad abstracta, la

de que aquí se trata, es la falta de desenvolvimiento y de manifestación. Un carácter semejante es como piedra preciosa que sólo se muestra por un punto, pero éste punto brilla como el relámpago.

Para que una concentración semejante tenga valor y ofrezca interés, precisa una riqueza interior de sentimiento que no deje ver su profundidad infinita y su multiplicidad, sino en manifestaciones raras y, por decirlo así, mudas. Semejantes naturalezas sencillas, ingenuas y silenciosas pueden tener sobre nosotros el mayor atractivo. Pero su silencio debe ser la calma inmóvil del mar en la superficie, que esconde abismos sin fondo, y no el silencio que anuncia la falta de ideas, un espíritu vacío y sin vivacidad. Se encuentran a veces hombres de una inteligencia muy común, que, usando de una hábil reserva, hacen pensar, por algunas palabras, que poseen una gran sabiduría y un espíritu profundo, de suerte que se cree que hay tesoros encerrados en su alma, cuando al fin nos damos cuenta de que nada de esto hay en ellos. Por el contrario, la riqueza y la profundidad de los caracteres silenciosos de que hablamos se revela (y esto, por lo demás, exige de parte del artista mucho talento y habilidad) por rasgos aislados, diseminados, espontáneos y llenos de ingenio, soltados sin intención, sin consideración a las personas capaces de comprender. Estas inteligencias perciben profundamente la verdad en todo lo que se les presenta, y, sin embargo, no entran en el pormenor prosaico de los intereses particulares y de los asuntos de la vida. No les distraen las pasiones comunes, los intereses y los afectos del mismo género.

Para un tal carácter encerrado en sí mismo debe llegar un momento en que sea cogido en un punto determinado de su mundo interior, en que su energía se concentre por entero en un solo sentimiento que decide de la vida. Se adhiere entonces a él con fuerza tanto mayor cuanto que no está compartida; y no hay para él otra alternativa que la felicidad o la muerte, y esto porque le falta la consistencia. En efecto, para que el carácter tenga esta cualidad, necesita un principio moral que le sostenga, y que sólo puede darle una firmeza independiente de

él mismo. A esta especie de caracteres pertenecen las más encantadoras figuras del arte romántico, como Shakespeare ha sabido igualmente crearlas en toda su belleza. Así es *Julieta*, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*. Podemos representarnos a Julieta como siendo al principio de la obra una muchacha sencilla e ingenua, casi una niña, de quince o dieciséis años apenas; parece no tener ningún conocimiento de sí misma ni del mundo; su corazón no ha experimentado todavía ninguna agitación, ninguna inclinación, ningún deseo; en su sencillez, ha contemplado el mundo que la rodea como en una linterna mágica, sin aprender nada de él. De pronto vemos a esta alma escondida desarrollar en todo su poder las cualidades que ocultaba, mostrar astucia, prudencia, energía, sacrificarse, someterse a las pruebas más terribles. Es una llama encendida por una chispa, el capullo de una flor que, apenas tocado por el amor, se abre repentinamente, muestra su corola y todos sus pétalos, se marchita un momento después, y cae deshojada más pronto que había florecido. *Miranda*, en la *Tempestad*, es una creación del mismo género. Educada en el silencio, Shakespeare nos la muestra en el momento en que comienza a conocer por primera vez a los hombres. Traza su retrato en dos escenas, y este retrato es perfecto. La *Tecla*, de Schiller, aun cuando sea creación de un género más reflexivo, puede considerarse como perteneciente al mismo grupo. En medio del fausto y de la opulencia, no la conmueven estos bienes, permanece sin vanidad, sencilla e ingenua, enteramente en el único sentimiento que la anima. Son particularmente nobles y hermosas naturalezas de mujeres para las que el mundo y la propia conciencia se abren por vez primera en el amor, de suerte que sólo entonces parecen nacer a la vida espiritual.

La mayor parte de los *cantos populares*, particularmente en Alemania, presentan este carácter de concentración profunda del sentimiento que no puede desenvolverse al exterior. El alma, llena de emociones y de ideas, aun cuando presa de un vivo interés, no puede expresarse sino por manifestaciones breves, que revelan, sin embargo, toda la profundidad del sentimiento. Es una forma de representación que en su mutismo

vuelve al simbolismo por esta causa; porque lo que ofrece no es la exposición clara y completa del pensamiento, sino solamente un signo y una indicación. No tenemos aquí, sin embargo, un emblema cuyo sentido sea una generalidad abstracta; el contenido es, por el contrario, un sentimiento interior, vivo y real. En épocas más avanzadas, cuando domina enteramente el pensamiento reflexivo, producciones semejantes son de la mayor dificultad, y revelan un genio poético verdaderamente innato. *Goethe*, sobre todo en sus baladas, es maestro en este arte de bosquejar simbólicamente, con rasgos en apariencia exteriores e insignificantes, el sentimiento en toda su verdad y en su profundidad infinita. Tal es, por ejemplo, el *Rey de Tulé*, que es de lo más bello que Goethe ha escrito. El rey no hace conocer su amor sino por la copa que el viejo ha conservado de su amiga. El viejo bebedor está próximo a morir. A su alrededor, en la gran sala del palacio, hállanse alineados los caballeros; reparte a sus herederos el reino y los tesoros; pero su copa la arroja a las olas; nadie después de él debe poseerla. «La vio caer, llenarse, luego hundirse en el fondo del abismo; entonces sus párpados se cerraron; jamás el vino humedeció ya sus labios.»

Pero estas almas profundas y silenciosas, en que está encerrada la energía del espíritu, como la chispa en las vetas del pedernal, no están por esto libres de la condición común. Así, cuando el sonido discordante de la desgracia viene a turbar la armonía de su existencia, encuéntranse expuestas a la cruel contradicción de no tener habilidad alguna para ponerse al nivel de la situación y conjurar el peligro. Arrastradas a un conflicto, no saben salir de la dificultad; se precipitan con la cabeza baja a la acción, o en pasiva inercia dejan a los acontecimientos seguir su curso. Hamlet es un carácter noble y hermoso, y en el fondo no es débil, pero le falta el sentimiento enérgico de la realidad. Cae entonces en una sombría y estulta melancolía, que le hace cometer toda especie de descuidos. Tiene el oído muy fino allí donde no hay ninguna señal exterior, nada que pueda despertar sospechas, ve algo de extraordinario. Ya nada es natural para él; siempre tiene los ojos fijos en el aten-

tado monstruoso que se ha cometido. El espíritu de su padre le revela lo que debe hacer; desde este momento está interiormente dispuesto a la venganza; piensa sin cesar en este deber que su corazón le prescribe; pero no se deja llevar súbitamente a la acción como Macbeth. No asesina, no se abandona al furor, no saca la espada, como Laertes, en la primera ocasión. Permanece sumergido en la inacción de un alma buena que no puede exteriorizarse, mezclarse en las relaciones de la vida real. Espera, busca en la rectitud de su corazón una certidumbre positiva. Cuando la ha logrado, no toma ninguna resolución firme; se deja guiar por los hechos exteriores. Privado así del sentido de la realidad, se engaña acerca de lo que le rodea; mata, en lugar del rey, al viejo Polonio. Obra precipitadamente, cuando habría que ser circunspecto, y, por el contrario, cuando es necesaria esa actividad, que va derecha al fin, queda absorto en sí mismo, hasta que, sin su participación, el desarrollo natural de las circunstancias haya producido un desenlace fatal, que parece una consecuencia de lo que ha pasado en el fondo del alma.

En los tiempos modernos, esta disposición moral se encuentra más bien en las clases inferiores de la sociedad. Hombres cuyo espíritu carece de cultura son incapaces de comprender miras generales y la multiplicidad de los grandes intereses; de suerte que, si el fin único que persiguen se les escapa, su alma no puede descansar en otro, ni hallar nuevo objeto para su actividad. Esta falta de cultura intelectual explica por qué estos caracteres reconcentrados se fijan con tanta obstinación y tenacidad en lo que una vez han emprendido, por original y singular que sea a veces la idea que los domina. Semejante obstinación concentrada y taciturna se encuentra principalmente entre los alemanes, que, por esta razón, parecen fácilmente testarudos, ásperos, dificultosos, inabordables, y en sus acciones, en toda su conducta, inciertos y contradictorios. Como modelo en el arte de dibujar y representar caracteres semejantes, tomados en la clase inferior del pueblo, no citaremos aquí más que a *Hippel*, el autor del *Curso de la vida en línea ascendente*, una de las raras obras alemanas del género humorístico que

sean verdaderamente originales. Se mantiene alejado del sentimentalismo de Fichte y del mal gusto de sus situaciones. Hay en él, por el contrario, en grado maravilloso, individualidad, frescura y vitalidad. Sobresale en la representación de esos caracteres reconcentrados, que se ahogan en sí mismos y que, cuando alguna vez se determinan a obrar, lo hacen con una violencia terrible. Él los pinta con una verdad sorprendente. Estos hombres salen de las contradicciones infinitas de que es presa su alma, y de las desgraciadas circunstancias en que se ven mezclados, tomando un partido violento. Realizan de este modo, por sus propias manos, lo que de otra suerte sería resultado de un destino exterior. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, accidentes imprevistos hacen fracasar el plan concertado por la prudencia y la habilidad del monje, y determinan la muerte de los dos amantes.

Así, lo que distingue a esos caracteres abstractos es que los unos despliegan una fuerza extraordinaria de voluntad para realizar un designio enteramente personal, y que presentan como tal, marchando derechos al fin, y derribando cuantos obstáculos encuentran a su paso. Los otros descubren una naturaleza rica y fecunda, y, si llegan a emocionarse vivamente por algún interés que les conmueva profundamente, concentran toda la extensión y profundidad de su individualidad en este punto. Pero, como han permanecido extraños a las cosas del mundo, si se encuentran mezclados en algún conflicto, no están en disposición de comprender su situación, ni de llamar en su auxilio a la prudencia y a la habilidad para salir de la dificultad.

C. Réstanos un tercer punto que indicar. Para que estos caracteres exclusivos y limitados, que, sin embargo, poseen un fondo rico, nos interesen de una manera real y profunda, es preciso que lo que hay de limitado en ellos se nos presente como algo *accidental y fatal*; en otros términos, que la pasión particular que absorbe su voluntad se pierda en un conjunto más vasto y profundo de cualidades morales. Esta profundidad y esta riqueza de espíritu nos la manifiesta efectivamente Sha-

kespeare en sus personajes. Muestra en ellos hombres de imaginación libre, de un espíritu felizmente dotado, superiores a lo que son y a las situaciones en que se encuentran mezclados, de suerte que son impulsados a los actos que realizan tan sólo por la desgracia y las circunstancias. Sin embargo, no habría que entender esto en el sentido, por ejemplo, de que los crímenes de *Macbeth* no deberían ser atribuidos sino a la maldad de las hechiceras. Las hechiceras son más bien el reflejo de su propia voluntad ya determinada y resuelta. Lo que los personajes de Shakespeare ejecutan, el fin particular que persiguen tiene su origen, su raíz, en su individualidad. Pero con esta individualidad siempre idéntica a sí misma conservan al mismo tiempo una cierta elevación, que hace en parte olvidar lo que son, según sus acciones y su conducta real, y que les hace crecer a nuestra vista. De igual modo los personajes secundarios de Shakespeare: *Estefano, Trinkale, Pistol* y, el héroe entre todos, *Falstaff* no salen de su trivialidad; pero se muestran, al mismo tiempo, como gentes a las que nada falta con respecto al espíritu, que llevan una existencia enteramente libre, y podrían ser seres superiores. Muchas veces, por el contrario, en las tragedias francesas, los personajes más elevados y mejores, vistos de cerca y a la luz, no son sino seres despreciables, que todo lo más tienen bastante ingenio para justificarse mediante sofismas. En Shakespeare no encontramos ninguna justificación, ninguna condenación, sino tan sólo el pensamiento de un destino general, en cuyo punto de vista se colocan los personajes sin quejarse, sin pensar en la venganza. Ven que todo se lo traga ese abismo, a ellos y a cuanto les rodea. En todos estos aspectos, el dominio que presentan semejantes caracteres es un campo infinitamente rico, pero donde se está expuesto al peligro de caer en la insignificancia, en la insulsez y en la llaneza. Así sólo un corto número de grandes maestros ha tenido bastante genio y gusto para comprender en este punto lo verdadero y lo bello.

II. De las aventuras

A. *Carácter accidental de las empresas y de las colisiones.*
B. *Representación cómica de los caracteres aventureros.*
C. *De lo novelesco.*

Después de haber considerado lo que constituye el *fondo íntimo* de la representación, debemos dirigir una ojeada a la parte *exterior*, es decir, a la forma bajo la cual los hechos se producen en el mundo romántico.

A. Uno de los caracteres del arte romántico es que, en la esfera religiosa, el alma, encontrando con qué satisfacerse en su interior, no necesita desenvolverse en el mundo externo. Por otra parte, cuando la idea religiosa ya no se deja sentir, y la voluntad libre sólo depende de ella misma, los personajes persiguen entonces fines enteramente individuales en un mundo en que todo parece arbitrario y accidental. Éste aparece abandonado a sí mismo y entregado al azar. En su marcha irregular presenta una complicación de hechos que se entremezclan sin orden y sin enlace.

Así, ésta es la forma exterior que afectan los acontecimientos en el arte romántico, en oposición al arte clásico, en que las acciones y los hechos se enlazan con un fin general, con un principio verdadero y necesario que determina la forma, el carácter y el modo de desarrollarse las circunstancias exteriores. En el arte romántico también encontramos intereses generales, ideas morales, pero no determinan ostensiblemente los hechos, no son el principio que ordena y regula su curso. Por el contrario, éstos deben conservar su marcha libre y afectar una forma accidental; esto es lo que constituye las llamadas *aventuras*.

Tal es el carácter de la mayor parte de los grandes hechos de la Edad Media, de las *Cruzadas*, por ejemplo, que podemos llamar, en este aspecto, las grandes aventuras del mundo cristiano.

Cualquiera que sea el juicio que se forme sobre las Cruzadas, y sobre los motivos diferentes que han hecho se empren-

dan, no cabe negar que al fin elevado, religioso, la liberación del Santo Sepulcro, se mezclan otros motivos interesados y materiales; que el fin religioso y el fin profano no se contradicen, que el uno no corrompe al otro. En cuanto a su forma general, las Cruzadas ofrecen la más completa falta de unidad. Se realizan por masas, por multitudes que se precipitan a la expedición como les place, y según su capricho individual. La falta de unidad, la ausencia de plan y de dirección hacen fracasar las empresas. Los esfuerzos y las tentativas se multiplican y diseminan en una infinidad de aventuras particulares.

En otro dominio, el de la vida profana, está abierto también el camino a una multitud de aventuras, cuyo objeto es más o menos imaginario, y cuyo principio es el amor, el honor o la fidelidad. Batirse por la gloria de un nombre, volar en auxilio de la inocencia, realizar las más maravillosas hazañas para honrar a su dama; éste es el motivo de la mayor parte de las extraordinarias aventuras que celebran los libros de caballería o las poesías de esta época y de las posteriores.

B. Estos vicios de la caballería acarrean su ruina. Encontramos el cuadro más fiel de ellos en el poema de *Ariosto,* y en el libro de *Cervantes.*

Lo que divierte principalmente en el *Ariosto* es el modo como los hechos, los personajes y sus empresas se cruzan y se entrelazan; el laberinto de narraciones en que se suceden en un cuadro movible una multitud de relaciones fantásticas y de situaciones cómicas con las que el poeta juega a la aventura hasta la frivolidad. Es una broma y una locura perpetua que los héroes deben tomar en serio. El amor, principalmente, cae de las puras regiones del amor divino de Dante y de la tendencia ideal de Petrarca a historias obscenas y colisiones risibles. Al mismo tiempo, el heroísmo y la bravura se exageran de tal modo, que, en vez de excitar la admiración, sin excluir la creencia, provocan la risa por el carácter fabuloso de todas esas hazañas. Pero, a pesar del modo raro con que se llevan las situaciones, como las luchas y los conflictos se ponen en escena, empiezan, se interrumpen y reanudan, luego se cortan de nuevo y termi-

nan finalmente con un desenlace inesperado, con su manera cómica de tratar la caballería, Ariosto sabe, sin embargo, conservar y hacer resaltar lo que ésta tiene de noble, los sentimientos generosos, el amor, el honor, la bravura, de igual modo que brilla en la pintura de las cualidades de otro género, la finura, la astucia, la presencia de espíritu, etc.

Si la manera de Ariosto es el cuento, la obra de Cervantes tiene más de la *novela*. *Don Quijote* es una noble naturaleza; la caballería le ha vuelto loco, porque con su carácter aventurero se encuentra colocado en medio de una sociedad organizada, en que todo está reglamentado. Esto da lugar a la contradicción cómica entre un mundo regularmente constituido y un alma aislada, que quiere crear ese orden regular por la caballería, cuando ésta sólo podría trastornarlo. Pero, a pesar de esta divertida aberración, Cervantes ha hecho de su héroe un carácter naturalmente noble, dotado de una multitud de buenas cualidades del espíritu y del corazón, que le hacen ingenuamente interesante. Don Quijote está, a pesar de su locura, perfectamente seguro de sí mismo y de su fin; o, más bien, su locura consiste en esta convicción profunda y en su idea fija. Sin esta espontánea seguridad no sería un personaje realmente cómico. Esta imperturbable seguridad en la verdad de sus opiniones es todavía realzada de modo absolutamente grande y acertado por los más hermosos rasgos de carácter. No por eso deja de ser toda la obra una perpetua burla de la caballería. En toda ella reina una verdadera ironía, mientras que en el Ariosto el relato de todas esas aventuras es sólo una burla frívola. Pero, por otra parte, la historia de Don Quijote es sólo la trama en que se entremezcla toda una serie de novelas verdaderamente románticas. La institución que la novela destruye por el ridículo conserva en ellas su valor y su importancia.

C. Pero lo que mejor señala la destrucción del arte romántico y de la caballería es la *novela moderna*, que tiene por antecedentes los libros de caballerías y la novela pastoril. La *novela* es la caballería que ha entrado de nuevo en la vida real; es la protesta contra la realidad, lo ideal en una sociedad en que todo

está fijo, regulado de antemano por leyes, por usos contrarios al libre desarrollo de las tendencias naturales y de los sentimientos del alma, es la caballería burguesa. El mismo principio que hacía correr aventuras lanza a los personajes a las situaciones más diversas y extraordinarias. La imaginación, disgustada de lo que existe, se forja un mundo a su capricho, y se crea un ideal en que pueda olvidar las conveniencias sociales, las leyes, los intereses positivos. Los jóvenes y las mujeres, sobre todo, sienten la necesidad de este alimento para el corazón y de esta distracción contra el fastidio. La edad madura sucede a la juventud; el joven se casa y vuelve a los intereses positivos. Tal es también el desenlace de la mayor parte de las novelas, en que la prosa sucede a la poesía, lo real a lo ideal.

III. Destrucción del arte romántico

A. *De la imitación de la naturaleza*. B. *Del humorismo*. C. *Fin de la forma romántica del arte*.

Réstanos ver cómo el principio romántico, después de haber destruido el ideal clásico, es arrastrado él mismo a su propia ruina.

Lo que debe aquí sorprendernos es el carácter completamente *accidental y exterior* de la materia que el arte labora. En el plasticismo del *arte clásico*, el elemento interior y espiritual está tan estrechamente unido al elemento exterior, que éste es su forma propia y no se distingue de él, como término independiente. Pero en el *arte romántico*, en que el alma se retira en sí misma, todo lo que encierra el mundo exterior adquiere el derecho de desarrollarse separadamente, de mantenerse en su existencia peculiar y particular. Como el fin esencial de la representación es manifestar la persona humana concentrada en sí misma, poco importan los objetos determinados del mundo físico o moral en que ésta se desarrolla. Este principio puede, por tanto, manifestarse en las circunstancias más diversas, en medio de las situaciones más opuestas, de toda clase de aparta-

mientos y de extravíos, de conflictos y de reparaciones; porque lo que se busca, lo que se quiere hacer resaltar es el desenvolvimiento *subjetivo o personal* del individuo, su modo de ser y de sentir, y no una idea objetiva, un principio general y absoluto. En las representaciones del arte romántico todo tiene su puesto; todas las esferas, todas las manifestaciones de la vida, lo que existe más grande y más pequeño, lo más elevado y lo más bajo, lo moral y lo inmoral figuran igualmente. Así vemos en Shakespeare escenas particulares sin enlace con la acción total diseminarse en la obra dramática, ofrecer variedad de incidentes, donde vienen a ocupar lugar todas las situaciones. De las más altas regiones, de los mayores intereses se desciende a las cosas más vulgares e insignificantes, como, en *Hamlet*, la conversación de los centinelas; en *Romeo y Julieta*, las pláticas de los criados; sin contar, por otra parte, los bufones, las escenas de taberna, en que nada falta en la presentación. Los objetos más ordinarios se exponen a la vista, absolutamente lo mismo que en la esfera religiosa, cuando se representa el nacimiento de Cristo y la adoración de los Magos, los bueyes y los asnos, el pesebre y la paja forman parte esencial del cuadro. Parece que las palabras «los humildes serán ensalzados» deben también encontrar su realización en el arte.

Todos estos objetos entran en la representación ya como simples accesorios, ya por sí mismos. Sea lo que quiera, en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica;* es el fondo de la vida común, que, en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. Y, por otra parte, el *artista,* con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comúnmente el *ingenio,* se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjun-

to contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen.

Tenemos, por tanto, que hablar:

1º Del principio de esas numerosas obras de arte en que la representación de la vida común o de la realidad exterior se acerca a la imitación de la naturaleza.

2º Del humorismo, que desempeña un gran papel en la poesía y en el arte modernos.

3º Y, finalmente, tenemos que indicar la situación actual del arte y las condiciones en que puede todavía desenvolverse en nuestros días.

I. DE LA IMITACIÓN DE LO REAL EN EL ARTE

El círculo de los objetos que puede abrazar esta esfera se extiende hasta lo infinito. En efecto, en ella toma el arte como asunto de sus representaciones no ideas necesarias, cuyo dominio es esencialmente limitado, sino la realidad accidental en la multiplicidad infinita de sus modificaciones y de sus relaciones: la naturaleza y la innumerable variedad de los fenómenos que se manifiestan en su superficie, la vida del hombre y sus accidentes diarios, las necesidades y los goces físicos, los hábitos, las situaciones, las acciones, ya en la familia, ya en la sociedad civil, en general, toda esa faz cambiante del mundo exterior. De este modo, el arte no se inclina solamente, como se observa en lo romántico en general, al *género descriptivo* y al retrato; se absorbe en ellos por entero. Trátese de escultura, de pintura o de poesía, vuelve a la *imitación de la naturaleza*. Procura intencionadamente acercarse a incidentes de la vida real considerada en sí misma, muchas veces fea o prosaica.

Surge, por tanto, aquí, una cuestión, a saber: ¿Semejantes producciones son realmente obras artísticas?

Sin duda, si las comparamos con las verdaderas creaciones del arte, que presentan el carácter del ideal, es decir, en que se encuentra a la vez una idea esencial y verdadera y una forma que le conviene perfectamente puede parecer que quedan por

bajo de su esfera. Pero el arte encierra también otro elemento que es aquí, en particular, de una importancia real: la *concepción* y la *ejecución* personal del artista, el talento con el cual sabe reproducir fielmente la vida en los seres de la naturaleza, percibir los rasgos por los cuales el espíritu se manifiesta en las particularidades más exteriores de la existencia humana, por donde da un sentido o interés a lo que es en sí insignificante. Ahora bien, esta verdad y esta habilidad merecen ser admiradas en la representación. Añádase a esto el poder que tiene el artista de comunicar a los objetos su propia vitalidad, de prestarles su espíritu y su sensibilidad, de presentarlos a la imaginación bajo una forma viva y animada. En este aspecto, no podemos negar a las producciones de este género el título de obras artísticas.

Entre las artes particulares, la poesía y la pintura se han dedicado principalmente a la representación de objetos semejantes. En efecto, el fondo de la representación es en ellas algo particular. La forma se toma igualmente en una particularidad accidental, y, sin embargo, verdadera, del mundo exterior; ahora bien, ni la arquitectura, ni la escultura, ni la música pueden satisfacer semejante condición.

1° En la *poesía* es la vida doméstica, con sus virtudes privadas, la probidad, la sabiduría práctica y la moral del día, lo que se representa en intrigas burguesas, en que figuran personajes tomados de las condiciones medias e inferiores de la sociedad. En Francia, *Diderot* en particular, ha tratado de hacer prevalecer, en este sentido, la imitación de la naturaleza y de la vida real. Entre nosotros, *Goethe* y *Schiller*, en su juventud, entraron en un camino semejante. Comprendían, sin embargo, lo natural en un sentido más elevado, y buscaban, en medio de estas particularidades vivas, una idea más profunda y colisiones de un interés más real. Vinieron más tarde *Kotzebue* e *Iffland*. El primero, con su rapidez superficial de concepción y de producción; el segundo, con su suficiencia seria y su moralidad burguesa, se pusieron a contar las costumbres del día consideradas de un modo estrecho y prosaico y con poco sentido de la verdadera poesía. En general, el arte, entre nosotros, ha adoptado

este género con predilección, aun cuando muy tarde, y ha sabido alcanzar una cierta virtuosidad. Durante mucho tiempo el arte fue para nosotros una cosa extraña, prestada, no una creación original. Ahora bien, la imitación de la realidad obliga al poeta a tomar sus asuntos del mundo que le rodea, de la vida nacional y de las costumbres públicas. A consecuencia de esta necesidad de crear un arte que nos fuera propio y una poesía nacional, aun cuando fuese en perjuicio del ideal y de la belleza, hizo aflojar riendas a la tendencia que llevaba a semejantes representaciones. Otros pueblos la han desdeñado más o no hacen sino llegar a ella.

2° Pero lo más digno de ser admirado que se ha compuesto en este tipo es la pintura de género de los *holandeses*.

Hemos hablado ya de ella y debemos insistir.

Entre los *holandeses*, la satisfacción que les hace sentir la realidad presente, aun en lo que concierne a los pormenores más ordinarios y a las más nimias particularidades de la vida, se explica fácilmente. Las ventajas que la naturaleza proporciona a los demás pueblos, ellos han tenido que conquistarlas mediante rudos combates y trabajo obstinado. Encerrados en un estrecho espacio, han llegado a ser grandes por el cuidado y la importancia concedidos a las cosas más pequeñas. Por otra parte, es un pueblo de pescadores, de marineros, de burgueses y de aldeanos; por esto sienten el valor de lo que saben proporcionarse mediante una vida activa, paciente e industriosa. Un punto de vista que ha de considerarse es que los holandeses eran protestantes. Ahora bien, sólo es propio del protestantismo saber entrar completamente en la prosa de la vida, dejarle su libre desarrollo y su lugar independiente al lado de las relaciones religiosas. No se le habría ocurrido a ningún otro pueblo, colocado en condiciones diferentes, elegir, para hacer de él el fondo principal de sus obras artísticas, objetos semejantes a los que la pintura holandesa nos pone a la vista: pero, en medio de los intereses materiales, los holandeses no han sentido, en modo alguno, la necesidad y la pobreza ni la sujeción del espíritu. Ellos mismos han reformado su iglesia, triunfado del

despotismo religioso, como también del poder temporal y de la *grandeza* española, mediante su actividad, su celo patriótico, su bravura, su economía. Así se han desarrollado en ellos, con el sentimiento de una libertad que no deben sino a ellos mismos, con la comodidad y el bienestar, las cualidades que los distinguen: la honradez, la franqueza, el buen humor, una jovial alegría, y puede decirse también el orgullo de una existencia tranquila y serena. Esto es, al mismo tiempo, lo que justifica la elección de sus asuntos pictóricos.

Semejantes representaciones no pueden satisfacer a un espíritu que pide al arte ideas profundas, un fondo sustancial y verdadero. Pero, si hablan poco a la inteligencia, pueden agradar a los sentidos. Lo que en este punto debe encantarnos y seducirnos es el arte de pintar, el talento del pintor como tal. Y, en efecto, si se quiere saber a dónde puede llegar este arte, hay que examinar esos cuadritos. Entonces se dirá de éste o del otro maestro: «Sabe pintar». Por consiguiente, no se trata, en cuanto al pintor, de darnos en una obra de arte la representación de las cosas que nos pone ante la vista: uvas, flores, ciervos, árboles, dunas, el mar, el sol, el cielo, los objetos que sirven de adorno o de tocado en la vida común, caballos, guerreros, aldeanos, la acción de fumar o de sacar las muelas, toda clase de escenas domésticas; tenemos de antemano la representación perfecta de todo ello en nuestro espíritu, y todas estas cosas existen ya en la naturaleza. Lo que debe agradarnos no es, por tanto, el objeto en sí mismo y su realidad, sino la *apariencia*, que, en relación con lo que representa, está desprovista de interés. Independientemente de la belleza del objeto, la apariencia está de algún modo determinada en sí misma y para sí misma. El arte no es otra cosa que la habilidad superior de representar todos los secretos de la apariencia visible en que se concentra la atención. El arte consiste principalmente en percibir los fenómenos del mundo real en su vitalidad, observando siempre las leyes generales de la apariencia, en espiar con delicadeza los rasgos instantáneos y movibles, y en fijar así con fidelidad y verdad lo que en ella hay de más fugitivo. Un árbol, un paisaje son ya algo en sí fijo y permanente; pero el brillo del metal, el de un raci-

mo de uvas convenientemente iluminado, un rayo de luz robado a la luna o al sol, una sonrisa, la expresión tan rápidamente borrada de los afectos del alma, un gesto cómico, las posturas, las expresiones del rostro, lo que en el mundo hay más fugitivo; sorprenderlo, hacerlo duradero a la vista en su más perfecta vitalidad, tal es el problema difícil del arte en este grado. El arte clásico, en su ideal, no representa sino lo que es sustancial y fijo. Aquí, es la naturaleza cambiante en sus fenómenos más variables: la corriente de un río, una caída de agua, las olas espumosas del mar, una habitación con el brillo de los vasos y de los platos, etcétera; luego, las circunstancias exteriores, las situaciones más accidentales de la vida: una mujer que enhebra una aguja a la luz; un campamento de ladrones; lo más instantáneo, en el gesto y en la apostura, en su expresión, que tan pronto se borra: la risa o la burla de un aldeano, es lo que un *Van Ostade*, un *Teniers*, un *Green* saben representar magistralmente; todo esto queda fijado en el cuadro y se nos pone a la vista. Es un triunfo del arte sobre la duración pasajera, y en que engaña al espíritu mismo para mostrar únicamente su poder sobre la realidad accidental y fugitiva.

Como la apariencia en sí misma es el objeto esencial del arte, éste va aún más lejos, cuando trata de fijarla. En efecto, independientemente de los objetos, los medios de representación devienen ellos mismos un fin. De suerte que la *habilidad personal* del artista, en el empleo de los medios técnicos, se eleva al rango de objeto real e importante de las obras de arte. Ya los antiguos pintores holandeses habían estudiado a fondo los efectos físicos de los colores. *Van Eyck, Hemling, Schorrel* sabían imitar, de modo que produjera la más perfecta ilusión, el resplandor del oro y de la plata, el brillo de las piedras preciosas, de la seda, del terciopelo, de las pieles. Esta facultad de poder producir, por la magia de los colores y los secretos de un arte maravilloso, los efectos más sorprendentes da ya a la obra artística un valor propio. De igual modo que, en general, el espíritu, al percibir el mundo exterior por la imaginación y el pensamiento, se reproduce él mismo, así lo principal en este caso, independientemente del objeto, es el poder creador del artista en el

elemento sensible de los colores y de la luz. Es de algún modo una *música visible:* los sonidos parecen transformados en colores. En efecto, si en la música cada sonido aislado no es nada por sí mismo, y no produce su efecto sino por su relación con otros sonidos, lo mismo ocurre con los colores. Si miramos de cerca la apariencia coloreada, que de lejos tiene el brillo del oro, o el más débil del galón, no vemos más que rayas amarillas y blancas y superficies pintadas. Cada color en particular no tiene ese brillo y ese lustre que es efecto de la combinación. Mirad el raso de *Terburg*, cada trazo de color, mirado aisladamente, es de un gris mate, que tiene más o menos del blanco, del azul y del amarillo; pero, a una cierta distancia, la posición relativa de los colores hace aparecer el dulce y bello reflejo propio del raso verdadero. Lo mismo ocurre con el terciopelo, de diversos juegos de luz, del tinte vaporoso de las nubes. No es el sentimiento lo que aquí trata de reflejarse en los objetos, como, por ejemplo, ocurre muchas veces en los paisajes; es el talento personal del artista lo que de este modo se manifiesta objetivamente por la habilidad con que dispone de sus medios y de sus efectos para representar los objetos con una semejanza perfecta.

3° Pero, por esto también, el interés por el objeto representado recae únicamente en la persona del artista mismo, que, en vez de dedicarse a ejecutar una obra de arte perfecta en sí, no trata sino de mostrarse, de ofrecerse él mismo en espectáculo en lo que es su producción personal. Ahora bien, en cuanto esta *subjetividad* no concierne ya a los medios exteriores, sino al fondo propio de la representación, el arte deviene *fantasía* y *humor.*

II. DEL HUMORISMO

En el *humor* es la persona misma del artista la que se presenta en escena toda entera en lo que tiene de *superficial* y, a la vez, de *profunda*, de suerte que se trata, esencialmente del valor espiritual de esta personalidad.

1° El humorismo no se propone, por tanto, dejar a un asunto desarrollarse por sí mismo conforme a su naturaleza esencial, organizarse, tomar así la forma artística que le conviene. Como es, por el contrario, el artista mismo el que se introduce en su asunto, su labor consiste principalmente en rechazar todo lo que tiende a obtener o parece tener un valor objetivo y una forma fija en el mundo exterior, a eclipsarlo y borrarlo por el poder de sus ideas propias, por destellos de imaginación y concepciones sorprendentes. Por donde el carácter independiente de la *idea*, el acuerdo necesario entre ella y la forma, que se deriva de la idea misma, son anulados. La representación no es ya sino un juego de la imaginación, que combina a su agrado, altera y trastorna sus relaciones, un desenfreno del espíritu que se agita en todos sentidos y se atormenta por encontrar concepciones extraordinarias a las cuales el autor se deja llevar y a las que sacrifica su asunto.

2° La ilusión natural en esto es imaginarse que es muy fácil hacer burla y tener rasgos de ingenio acerca de sí mismo y de todo lo que se presente, y no es raro que el lector se deje efectivamente seducir por la forma humorística; pero ocurre también, con frecuencia, que el humorismo es insípido e insignificante, cuando el poeta se deja llevar al capricho de sus ideas y a burlas que se suceden sin continuidad ni enlace, y en que los objetos más heterogéneos se combinan con una extravagancia calculada para producir efecto. Varias naciones son indulgentes con este género de humorismo. Otras son más severas. Entre los franceses, en general, el género humorístico tiene poca salida, entre nosotros alcanza más éxito. Somos más tolerantes con lo que se aparta de lo verdadero. Así *Fichte* es un humorista que gusta mucho, y, sin embargo, más que todos los otros, trata de producir efecto mediante aproximaciones raras entre los objetos más distanciados. Siembra al azar, amontona y mezcla a la ventura ideas que sólo se enlazan en su imaginación. El fondo del relato y la marcha de los hechos es lo menos interesante en sus novelas; lo principal son siempre los rasgos y agudezas de que están sembradas. El asunto

es sólo una ocasión para que el autor despliegue su vena humorística y haga brillar su ingenio. Juntando y combinando así materiales recogidos de todas las partes del mundo, de todas las esferas de la realidad, el humorismo retrocede hacia el símbolo, en el cual la forma y la idea son igualmente extrañas la una a la otra. Solamente, aquí, es la simple personalidad del poeta la que proporciona ambos elementos y los reúne arbitrariamente, pero una serie semejante de concepciones, dadas por el capricho, fatiga pronto, sobre todo si tratamos de penetrar con nuestras propias ideas en sus combinaciones casi indescifrables, que se han ofrecido accidentalmente al espíritu del poeta. En *Fichte*, en particular, las metáforas, las agudezas, las burlas chocan entre sí y se destruyen; es una explosión continua que deslumbra. Pero lo que ha de ser destruido debe antes haberse desarrollado y haber sido preparado. Por otra parte, el humorismo, cuando el poeta carece de fondo y no está inspirado por un sentimiento profundo de la realidad, cae en el sentimentalismo y en la falsa sensibilidad, de lo cual proporciona igualmente un ejemplo *Fichte*.

3° El *verdadero humor*, que quiera realmente mantenerse alejado de esta excrecencia del arte, debe unir, por tanto, a una gran riqueza de imaginación, mucho sentido y profundidad de espíritu, a fin de desarrollar lo que parece puramente arbitrario como realmente lleno de verdad; y ha de hacer resaltar con cuidado, de estas particularidades accidentales, una idea sustancial y positiva. Para el poeta que se abandona así al curso de sus ideas, como por ejemplo, Sterne y Hippel, es preciso una manera sencilla y cándida, un aire fácil que engañe a la vista y que con finura disfrazada bajo apariencia frívola, dé precisamente la más alta idea de la profundidad del pensamiento. Por lo mismo que son rasgos que brotan al acaso y sin orden, el encadenamiento interior debe estar mucho más profundamente señalado, y, en medio de estas particularidades, ha de abrirse camino el rayo luminoso del ingenio.

Con lo cual hemos llegado aquí al término del arte romántico.

III. FIN DEL ARTE ROMÁNTICO

A. El arte, tal como lo hemos considerado en su desenvolvimiento, tenía por principio fundamental la unidad de la idea y de la forma, y, al mismo tiempo, la identificación del pensamiento personal del artista con el asunto y con su obra. Hay más, y es el modo determinado de esta unión lo que nos ha proporcionado una regla fija para clasificar y juzgar todas las manifestaciones sucesivas del arte, según las ideas que constituyen su fondo, y las formas que a ellas corresponden.

Originariamente, el espíritu, aún no libre y no teniendo conciencia de sí mismo, buscaba lo absoluto en la naturaleza y la concebía por consiguiente como divina. Más tarde, en el arte clásico, la imaginación representaba los dioses griegos como seres individuales, fuerzas libres y anímicas, pero mucho más esencialmente unidas a la forma humana. Por vez primera, el arte romántico sumergió al espíritu en las profundidades de su naturaleza íntima. Frente al alma, la carne, la materia y el mundo fueron considerados como pura nada; y, sin embargo, supieron reconquistar hasta un cierto grado su importancia y su realidad.

Estas diferentes maneras de explicar el universo constituyen la religión, y, en general, el espíritu de los pueblos y de las principales épocas de la humanidad. Tales ideas han penetrado también en el arte, cuyo destino es encontrar para el espíritu de un pueblo la expresión artística más conveniente. En cuanto el artista se identifica completamente con una de estas concepciones, y permanece unido por una fe viva y firme a una religión particular, toma *en serio* semejantes ideas y su representación. Estas ideas son para él la verdad absoluta, lo infinito, tal como lo encuentra en su conciencia. Forman la parte más íntima de su ser, su propia sustancia. En cuanto a la forma bajo la cual las representa, es también para él, como artista, el modo más elevado de revelarse a sí mismo y de hacerse sensibles lo absoluto y la esencia de las cosas en general. Solamente entonces está verdaderamente *inspirado* y sus creaciones no son producto del capricho. Nacen en él y de él; salen de ese ger-

men fecundo, cuya fuerza viva no descansa hasta que haya llegado a desarrollarse en una forma individual que le convenga. No ocurre hoy lo mismo. Si queremos tomar como asunto de una obra de escultura o de pintura una divinidad griega, o si los protestantes quieren representar a la Virgen, no puede haber en ello nada verdaderamente serio para el artista. Lo que nos falta es la fe. Sin duda en los tiempos en que la creencia era plena y entera, el artista no necesitaba ser lo que se llama una persona piadosa, y rara vez se hubiera encontrado en ninguna época una gran devoción en los artistas. Pero bastaba a éstos que la idea constituyera su sustancia más íntima y les hiciera sentir irresistible necesidad de representarla. En el desenvolvimiento enteramente espontáneo de su imaginación está entonces unido al objeto que representa, su personalidad se absorbe enteramente en él, y la obra de arte sale de una vez de la actividad no compartida del genio. Su aire es firme y seguro, conserva toda su fuerza de concentración y su intensidad. Tal es la condición fundamental por la cual el arte se ofrece en toda su perfección.

Por el contrario, en la situación que hemos debido asignar al arte al final de su desarrollo, las relaciones han variado totalmente. Y esto es un resultado necesario de la marcha de las cosas. Cuando el arte ha manifestado por todas sus fases las concepciones en que se han basado las creencias de la humanidad; cuando ha recorrido el círculo entero de los asuntos a ellas correspondientes, su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido. En oposición con las épocas en que, fiel al espíritu de su nación y de su siglo, el artista se encierra en el círculo de una creencia particular, encontramos una posición enteramente distinta, que no se ha mostrado completamente y no ha obtenido su verdadera importancia, sino en los tiempos modernos. En nuestros días, en casi todos los pueblos, el desenvolvimiento de la reflexión, la crítica, y, particularmente en Alemania, la libertad filosófica se han apoderado de los artistas. Recorridos todos los grados del arte romántico, han hecho tabla rasa en su espíritu. El arte ha llegado a ser un instrumento libre, que to-

dos pueden manejar convenientemente, según la medida de su talento personal, y que puede adaptarse a toda especie de asuntos, de cualquier naturaleza que sean. El artista se mantiene de este modo por encima de las ideas y de las formas consagradas. Su espíritu se mueve dentro de su libertad, independiente de las concepciones y de las creencias en que el principio eterno y divino se ha manifestado a la conciencia y a los sentidos. Ninguna idea, ninguna forma se confunde ya con la esencia de su naturaleza y de su espíritu. Todos los asuntos le son indiferentes, con tal de que no estén en oposición con esa ley enteramente exterior, que prescribe el conformarse a las leyes de la belleza y del arte en general. El artista se encuentra con respecto a su asunto en igual relación que el poeta dramático con respecto a los personajes que hace aparecer en escena y que le son extraños. Pone, sí, su genio en su obra, la saca de su propia sustancia, pero solamente en cuanto al carácter general o puramente accidental. No le pidáis que preste más su propia individualidad a sus personajes. Recurre a su repuesto de tipos, de figuras, de formas artísticas anteriores, que, consideradas en sí mismas, le son indiferentes y no tienen importancia sino porque parecen precisamente las más convenientes para el asunto que trata. Éste, por otra parte, en casi todas las artes, no es elegido por el artista, el cual trabaja por encargo. Se trata de representar episodios de la historia sagrada o profana, de hacer un retrato, de construir una iglesia, y debe pensar en la manera de ejecutar lo que se le ha prescrito. En vano pone su alma en el asunto dado, no puede identificarse por completo con él. Tampoco sirve de nada querer apropiarse las creencias generales de la humanidad, hacerse, por ejemplo, católico con miras artísticas, como lo han hecho varios en estos últimos tiempos, a fin de dar una forma fija a sus sentimientos. El artista necesita no verse obligado a pensar en su santificación; no debe preocuparse de la propia salvación. Su alma, grande y libre, antes de empezar el trabajo, debe ya sentirse firme en su propio terreno, estar segura de sí misma, y no tomar esta confianza sino de ella misma. Sobre todo, el gran artista necesita hoy del libre cultivo de la inteligencia, por el cual toda superstición o toda

creencia restringida con formas determinadas, no siendo ya a sus ojos sino un momento de la verdad absoluta, se eleva por encima de ellas, no las ve sino como condiciones que se imponen a su exposición y a su modo de representar. No les concede valor sino a causa de las elevadas ideas que él les presta haciéndolas revivir en sus creaciones.

De este modo, todas las formas, como todas las ideas están al servicio del artista, cuyo talento y cuyo genio no se ven ya obligados a limitarse a una forma particular del arte.

B. Si nos preguntamos ahora cuál es el fondo y cuáles son las formas que pueden, sin embargo, ser consideradas como propias de este grado de desarrollo del arte, en virtud de su carácter general, he aquí lo que puede decirse:

Resulta de todo lo que antecede que el arte deja de estar adscrito a un círculo determinado de ideas y de formas. Se consagra a un nuevo culto: el de la *humanidad*.

Todo lo que el corazón del hombre encierra en su inmensidad, sus alegrías y sus sufrimientos, sus intereses, sus actos y sus destinos llegan a ser dominio suyo. Aquí, el artista posee verdaderamente su asunto en sí mismo: en el espíritu del hombre inspirado por él mismo, contemplando la infinitud de los sentimientos y de sus situaciones, creando libremente; expresando de igual modo sus concepciones, el espíritu del hombre a quien no es extraño nada de lo que hace latir el corazón humano. Éste es el fondo sobre el cual trabaja el arte, y que, desde el punto de vista artístico, es ilimitado. La elección de las ideas y de las formas queda abandonada a su imaginación. Ningún interés resulta excluido, porque el arte no necesita representar solamente lo que es inherente a una época determinada; todos los asuntos en que el hombre puede verse de nuevo en él son de su dominio.

Pero, en medio de esta multitud de asuntos pertenecientes a todas las épocas, puede ponerse esta condición como principio: que, en cuanto al modo de tratarlos, el espíritu actual debe manifestarse donde quiera. Sin duda, puede el artista moderno hacerse contemporáneo de los antiguos, aun de la antigüedad

más remota. Es hermoso ser el último de los homéridas. Las representaciones que reproducen el estilo romántico de la Edad Media tienen también su mérito. Pero otra cosa es esa universalidad de espíritu, esa facultad de penetrar hondamente en el pensamiento de cada asunto y de percibir su carácter original; otra cosa es el modo de tratarlo. No puede aparecer, en nuestra época, ni un Homero, ni un Sófocles, ni un Dante, ni un Ariosto o un Shakespeare. Lo que Homero ha cantado, lo que los otros han expresado dentro de la libertad de su genio se ha dicho una vez por todas. Son estos asuntos, ideas, formas que están agotadas. Lo actual sólo tiene vida y frescura, el resto es pálido y frío. Debemos, sin duda, censurar a los franceses, desde el punto de vista de la historia y de la crítica, el haber representado los personajes griegos, romanos, chinos, peruanos como príncipes y princesas de Francia, haberles prestado las pasiones y las ideas de Luis XIV y de Luis XV. Sin embargo, si estas pasiones y estas ideas fueran en sí mismas más profundas y más bellas, no sería tan perjudicial esa libertad que el arte se toma de transportar así el presente al pasado. Por el contrario, cualquier asunto, sea la que quiera la época o nación a que pertenezca, no obtiene su verdad artística sino por esta actualidad viva. Así es como conmueve el corazón del hombre, del cual es el reflejo; así habla a nuestra sensibilidad y a nuestra imaginación. La manifestación, el desenvolvimiento de la naturaleza humana, en lo que tiene de invariable, y, al mismo tiempo, en la multiplicidad de sus elementos y de sus formas, es lo que en adelante, en este vasto campo de situaciones y de pasiones, debe constituir el fondo absoluto del arte.

Podemos terminar aquí la consideración de las *formas particulares* que reviste el *ideal* en su desarrollo. Hemos hecho de estas formas el objeto de un estudio extenso, a fin de dar a conocer las ideas que encierran y de que se deduce igualmente el modo de representación artística; porque la *idea* es lo que en el arte, como en toda obra humana, constituye el elemento esencial. El *arte*, en virtud de su naturaleza, no tiene otro destino que el de manifestar bajo una forma sensible y adecuada,

la idea que constituye el fondo de las cosas; y la *filosofía del arte*, por consiguiente, tiene como principal objeto percibir, por el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad.

ÍNDICE

ESTÉTICA

TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1 Aristóteles, ÉTICA A NICÓMACO

2 Platón, REPÚBLICA

3 Immanuel Kant, CRÍTICA DE LA RAZÓN PRÁCTICA

4 Karl Marx – Friedrich Engels, MANIFIESTO DEL PARTIDO COMUNISTA / PRINCIPIOS DEL COMUNISMO

5 Séneca, TRATADO DE LA BREVEDAD DE LA VIDA / TRATADO DE LA VIDA BIENAVENTURADA / TRATADO DE LA POBREZA

6 John Locke, CARTA SOBRE LA TOLERANCIA / ENSAYO SOBRE LA TOLERANCIA / ESBOZO DEL ENSAYO SOBRE LA TOLERANCIA

7 René Descartes, DISCURSO DEL MÉTODO

8 Jean-Jacques Rousseau, EL CONTRATO SOCIAL

9 Platón, APOLOGÍA DE SÓCRATES / CRITÓN O EL DEBER DEL CUIDADANO / BANQUETE

10 Erasmo de Rotterdam, ELOGIO DE LA LOCURA

11 Friedrich Engels, EL ORIGEN DE LA FAMILIA, DE LA PROPIEDAD PRIVADA Y DEL ESTADO / DEL SOCIALISMO UTÓPICO AL SOCIALISMO CIENTÍFICO

12 David Hume, INVESTIGACIÓN SOBRE EL CONOCIMIENTO HUMANO

13 Tomás Moro, UTOPÍA

14 San Agustín, CONFESIONES

15 Georg W. Friedrich Hegel, LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA